怎样欣赏音乐



艾伦·科普兰著

人民音乐出版社

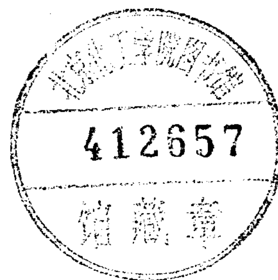
怎样欣赏音乐

〔美〕艾伦·科普兰著

丁　少　良　译

叶　琼　芳　校





人民音乐出版社

一九八四年·北京

再版按语

本书自1939年初版至今已近二十年。了解到从那时起这本书在美国以及其它国家一直对音乐听众有些用处，我自然感到欣慰。

在过去的二十年中，我们看到人们对各类音乐的兴趣在世界范围内大大扩展。音乐欣赏在数量和质量上都发生了变化，但对作者来说，幸运的是“怎样欣赏”这个基本问题仍然没有改变。因此，对本书的主体只需做一些小的改动。

新添加了两章——一章论述如何倾听现代作品这一棘手的问题；另一章涉及电影配乐这个比较新的领域及其与电影爱好者的关系。鉴于在初版序中我曾提出现代作品本身并不构成特殊的欣赏问题这一看法，现在需要对所加的第一章略做解释。我仍然认为自己原来的观点是正确的。当然，下述情况也确实存在：在所谓现代音乐问世之后五十年的今天，仍有成千上万个好意的音乐爱好者认为这种音乐听起来是别扭的。因此我感到似乎应该再做一番额外的尝试，看自己是否能把其它章节所未能谈到的有关倾听新音乐的几个方面说说清楚。新加的两章是以原先给《纽约时报杂志》准备的文章为依据

的。现谨就允许将原刊该报的一些材料重新在这里发表一事向该报编辑致谢。

艾伦·科普兰

1957年于纽约克罗顿维尔

目　次

序　　言

所有关于如何理解音乐的书都同意下列观点：读这样一本书并不能加深对这门艺术的理解。如果你要更好地理解音乐，再也没有比倾听音乐更重要的了。什么也代替不了倾听音乐。我这本书所讲的一切都是关于在本书之外才能找到的体验。除非你下定决心倾听比过去多得多的音乐，否则读这本书可能是白费时间。我们所有的人，不管是专业人员还是非专业人员，都力求不断加深自己对这门艺术的理解。读一本书有时会对我们有所帮助。但什么也代替不了需要首先考虑的一个问题，即倾听音乐。

幸运的是，现在听音乐的条件比过去好多了。随着收音机和唱机，更不用说电视和电影，所提供的好音乐愈来愈多，差不多每个人都有机会听到音乐了。事实上，正像我的一个朋友最近所说的，现在每个人都有听不懂音乐的机会了。

我经常有一种把正确理解音乐的困难加以夸大的倾向。我们作为音乐家经常碰到一些老实人，他们总是以这种或那种方式说："我很喜欢音乐，可就是对音乐一窍不通。"我的剧作家和小说家朋友却很少听到有谁说："我

对戏剧或小说一窍不通。”不过我非常怀疑这些在音乐方面如此谦虚的人，是否有同样多的理由对其它的艺术也表示谦虚；或者说得好听一些，是否没有多少理由对理解音乐表示谦虚。如果你对音乐的反应能力持有自卑感，最好把它丢掉。这些自卑感常常是毫无根据的。

无论如何，在你对“有音乐才能”的含义有所理解之前，没有理由为自己的音乐才能感到灰心丧气。关于“音乐才能”是由什么组成的，流传着许多奇怪的看法。人们常说，“他或她看了一次演出，回家后就能在钢琴上把所有的曲调弹出来”，以此证实某人肯定有音乐才能。单凭这个事实的确说明这人有一定的音乐才能，但这并不表明他具有我们将要在这里讨论的那种对音乐的敏感性。善于模仿的表演者还不是演员，而音乐的模仿者也不一定是音乐才能很强的人。另一种看法力图以具有绝对音高的听觉作为音乐才能的标志。当你听到 a^1 时能把它辨别出来，有时是有用处的，但当然不能单凭这一点就说你有音乐才能。这只能说明你有那么一点音乐辨别能力，与我们这里所要讨论的对音乐的真正理解关系不大。

不过，对具有高度潜在的理解力的聆听者有一个最起码的要求：当他听到一支旋律时必须能够把它辨认出来。如果有“音盲”这种事情，那就意味着无辨认曲调的能力。我对这种人表示同情，可是爱莫能助，正像色盲无助于画家的命运一样①。不过你要是有把握辨认一支特定的旋律——不是唱这支旋律，而是当有人弹奏它的

时候能辨认出来，即使在间隔几分钟之后并在弹奏几支不同的旋律之后也能辨认——你就掌握了深入理解音乐的钥匙。

只能听到存在于不同时刻的音乐还不够，还必须能够把在任何特定时刻听到的音乐与在不久前刚听到的和即将要听到的音乐联系起来。换句话说，音乐是一种寓于时间中的艺术。从这个意义上说它像一本小说，只是小说里描述的事情比较容易记住，这一方面是由于它叙述了实际发生的事情，另一方面是由于人们可以回过头来重新回忆这些情节。音乐所描述的“事情”从本质上说是比较抽象的，要像读小说那样把它们在自己的想像中聚集在一起并不那么容易。因此你必须能够辨认一支曲调。因为在音乐中取代情节地位的一般是旋律。旋律通常是聆听者的向导。如果你一开始就不能辨认一支旋律，后来又不能自始至终追随它的行踪，我觉得你就没有必要再听下去了。你只不过是模糊地感觉到音乐的存在而已。可是能够辨认一支曲调意味着你知道自己正在听的乐曲是该曲的哪个部分并很有可能知道此后你将听到什么。这是以更明智的方法理解音乐的唯一的必要条件。

某些思想流派倾向于强调聆听者实际的音乐体验。他们的意思是说，用一个手指在钢琴上弹《老黑奴》，也

① 舒曼不同意这种观点，作为与音乐爱好者进行实际接触的结果，他宣称他在帮助原来被认为是“音盲”的人辨别旋律素材方面取得了良好的成绩。——原注

比读十几本书更接近于理解音乐的神秘性。当然，用手指啄一下钢琴，甚至具备中等的钢琴弹奏水平都不会有什么害处。不过作为音乐的入门我对此表示怀疑，因为许多钢琴家尽管花了一辈子时间去弹奏一些巨作，总的说来他们对音乐的理解也仍然是很肤浅的。至于那些音乐普及工作者，他们一开始就用一些天花乱坠的故事和描述性的标题来解释音乐，又在名作的主题上加些打油诗做为结束——这种"解决"聆听者问题的办法根本不值一提。

没有一个作曲家相信在更好地理解音乐方面有什么捷径可走。对聆听者所能做的唯一的事情就是指出音乐中实际上存在着什么，并合理地解释其原因何在。其它的都必须由聆听者去做了。

怎样倾听音乐

我们每个人都根据自己不同的欣赏能力倾听音乐。不过为了便于分析起见，如果我们把倾听音乐的全过程分成几个组成部分，那就比较清楚了。从某种意义上说，我们全是在三种不同的阶段上倾听音乐的。由于缺乏恰当的术语，不妨把这三个阶段称为：（1）美感阶段；（2）表达阶段；（3）纯音乐阶段。把欣赏过程机械地分为这几种假设的阶段，唯一好处是可以对倾听的方式有个比较清楚的概念。

倾听音乐的最简单的方法就是纯粹为了对音响的乐趣而倾听，这就是美感阶段。在这个阶段听音乐，不需要任何方式的思考。我们在干别的事情时，把收音机打开，便心不在焉地沉浸在音响中了。这时单凭音乐的感染力就可以把我们带到一种无意识的然而又是有魅力的心境中去了。

你此刻可能正坐在屋里看这本书。设想钢琴上奏出了一个音，这个音是足可以立即改变房间的气氛——证明音乐的音响成分是一种强大的和神秘的力量，谁嘲笑或小看这点，谁就会显得很愚蠢。

令人惊讶的是，不少自认为是合格的音乐爱好者在这个阶段养成了不良的听音乐的习惯。他们去听音乐会是为了忘掉自己，把音乐作为一种安慰或解脱。他们进入了一个理想世界，在这个理想世界中人们无需思考日常生活中的现实。当然他们也没有思考音乐。音乐允许他们离开了音乐，把他们带到了一个幻想的境界，这种幻想是由音乐引起的，是关于音乐的，可是他们又不怎么倾听音乐。

是的，音乐音响的感染力是一种强大的和原始的力量，但你不应让它在你的兴趣中占据不恰当的位置，美感阶段在音乐中占有非常重要的位置，但这并不是全部问题的所在。

关于美感阶段无需扯得太远。音乐的感染力对每个正常的人来说都是不言而喻的。然而还存在着对不同作曲家使用的不同音响素材更为敏感的问题。因为并不是

所有的作曲家都用同一种方法使用音响素材的。不要以为音乐的价值相当于它诉诸美感的程度，也不要以为最好听的音乐是由最伟大的作曲家写的。如果确实如此的话，拉威尔就应该是比贝多芬更伟大的创作家了。问题在于作曲家使用音响要素的方式因人而异，他对音响的使用方式形成了他的风格的一个组成部分，这一点在聆听音乐时是必须加以考虑的。所以，读者可以看到，即使在聆听音乐的这个初级阶段，也值得采取更有意识的聆听方式。

倾听音乐的第二个阶段即我所说的表达阶段。在这里我们马上会碰到引起争论的问题。作曲家倾向于回避讨论有关音乐所表现的内容。斯特拉文斯基自己不是宣称过他的作品是有它本身的生命的“物体”、“东西”，而且除了它本身的纯音乐存在之外，没有任何其它意义了吗？他的这种不妥协的态度可能是基于这样一种事实：有那么多的人都试图对那么多的作品加以各种不同的解释。天知道要想用自己的解释准确地、明确地、最终地说清楚一首音乐作品的涵义何在从而使每个人都感到满意该有多么困难。但不应该导致另一个极端，即否认音乐有“表达”的权利。

我自己认为，所有的音乐都有表达能力，有的强一些，有的弱一些，所有的音符后面都具有某种涵义，而这种涵义毕竟构成了作品的内容。全部问题可以用下面的问答式简单地加以说明：“音乐有涵义吗？”我的回答是：“有的”。“你能用言语把这种涵义说清楚吗？”我的回答是：“不能”。这就是症结所在。

那些头脑简单的人对第二个问题的回答永远不会感到满意。他们总是希望音乐具有一种涵义，这种涵义愈具体，他们就愈喜爱它。愈能使他们想起一列火车、一场风暴、一次葬礼或任何其它比较熟悉的概念的乐曲，他们就愈觉得富有表现力。这种对音乐具有涵义的流行概念——通常是由普通的音乐评论员激发和唆使的——应该随时随地给以纠正。有一次一位胆小的女士向我供认，她担心自己的音乐欣赏力有严重的缺陷，因为她不能把音乐与某种明确的东西联系起来。这当然是把整个问题引向倒退了。

不过，问题还是存在的。那些明智的音乐爱好者在要求任何一首作品都具有明确的涵义方面要走多远呢？我说，充其量不过是一种一般的概念。在不同的时刻，音乐表达了安详或洋溢的情感、懊悔或胜利、愤怒或喜悦的情绪。它以无数细微的差别和变化表达其中的每一种情绪以及许多别的情绪，它甚至可以表达一种任何语言中都找不到适当的言词的涵义。在这种情况下，音乐家喜欢说音乐只有纯音乐的涵义。他们有时甚至更进一步说所有的音乐都只有纯音乐的涵义。他们的真正的意思是说，找不到恰当的言词来表达音乐的涵义，并且即使能够找到，也没有必要去找。

不过不管专业音乐工作者怎么讲，大多数初学音乐的人还是要制订明确的言词来说明他们对音乐的反应。因此他们总是觉得“理解”柴科夫斯基要比“理解”贝多芬

容易些。首先，为柴科夫斯基的一首乐曲制订内容明确的涵义要比为贝多芬的这样做容易些，容易得多。尤其是，就这位俄国作曲家来说，每当你回到他的一首乐曲上去的时候，它几乎总是向你述说着同一件事情；而你要想说清贝多芬在讲什么却经常是很困难的。任何音乐家都会告诉你，这就是为什么说贝多芬是更伟大的作曲家的缘故。因为每次都向你述说同样内情的乐曲很快会变成枯燥的乐曲；而每听一次都能有细微不同涵义的乐曲则具有更强的生命力。

如果可能的话，你不妨听一下巴赫《平均律钢琴曲集》中的四十八个赋格主题。一个主题接一个主题地听。很快你就会意识到每一个主题都反映着一种不同的情绪。你还会很快地意识到，主题愈是动听，就愈难找到能使你完全满意的言词来描述它。是的，你当然知道它是快活的还是悲哀的。换言之，围绕着这个主题可以在自己的头脑中构成一幅感情的框框。现在进一步研究一下悲哀的主题，尽力抓住它的确切的悲哀的性质。是悲观主义的悲哀还是听天由命的悲哀；是致命的悲哀还是带微笑的悲哀？

让我们假定你现在很幸运，你能用许多话把自己选择的主题的确切涵义描述得使自己满意，但是这并不保证使别人满意，别人也不必要满意。重要的是每个人都能使自己感觉到一个主题或整首乐曲所表达的特性。如果那是一首艺术巨作，每当你再听它的时候，不要期望它都意味着完全相同的事物。

当然，主题或乐曲不必只表现一种情绪。以《第九交响曲》的第一主要主题为例，很明显，它是由不同的成分构成的，叙述的也不只是一件事。然而不管是谁听它，都会马上有一种力量的感觉，一种有力的感觉。这种感觉并不单纯出于演奏的强大音响。这是主题本身所固有的力量。这主题的非凡的力量和活力给听众的印象好像是发生了一项强有力的声明。不过决不要试图把它归结为“致命的生命之锤”，等等。这就是麻烦开始的地方。音乐家在激怒中说音乐除了音符本身之外什么也不是，而非专业音乐工作者则过分焦急地渴望着任何可以使自己更接近于这首乐曲的涵义的解释。

读者现在也许会进一步了解我所说的音乐确实能表达一种涵义，但又不能用很多言词来说明其涵义是什么。

倾听音乐的第三阶段是纯音乐的阶段。音乐除了令人愉快的音响和所表达的感情外，确实存在于音符和对音符的处理之中。大多数听众并不能充分意识到这第三阶段。本书的主要目的就是要使他们进一步在这个水平上认识音乐。

另一方面，如果稍有区别的话，专业音乐工作者又太注意音符了。他们经常陷入下述错误，即全神贯注于琶音和断奏，从而忘了他们所演奏的乐曲的更深刻的方面。但从外行的角度来看，提高自己对正在演奏的音符的理解比克服纯音乐阶段的坏习惯更为重要。

当一个人在街上稍微注意地聆听“音符”时，他很可

能会提到这支旋律。他听到的是一支美妙的旋律，或者不是，一般地说，他就不再去想它了。其次他注意到的很可能是节奏，特别是如果这种节奏令人兴奋的话。而和声与音色常常被认为是理所当然的，如果想到它们的话。至于这音乐是否有某种明确的形式，他好像从来没有考虑过。

我们大家都应当更多地在纯音乐阶段感受音乐，这一点非常重要。毕竟，人们使用的是实际的音乐素材。明智的聆听者必须准备加强自己对音乐素材及其发展情况的意识。他必须更有意识地聆听旋律、节奏、和声及音色。尤其重要的是，为了追随作曲家的思路，必须懂得一些音乐曲式的原理。聆听这一切要素就是在纯音乐的阶段欣赏音乐。

让我再重复一遍，我们是为了听得更清楚才把聆听音乐机械地分成三种不同的阶段的。实际上，我们从来不单独在一个阶段上聆听音乐。我们所做的是使各个阶段相互联系——同时以三种方式聆听。这不需要思考，凭直觉就会这样做的。

与我们坐在剧院里看到的情况相比较，也许会搞清楚这种直觉的相互联系。在剧院里，你会注意到那些男女演员、服装和道具、音响和动作。这一切都会使人感到剧院是个令人愉快的地方，并构成我们对剧院的反应中的美感阶段。

从你对舞台上发生的事情的感觉中可以得出在剧院中的表达阶段，你被感动得产生怜悯、兴奋或快活的情

绪。这种台词之外的、舞台上的某种令人激动的东西所产生的总的感情，与在音乐中的表情的性质是相类似的。

剧情与剧情的发展相当于我们所说的纯音乐阶段。剧作家在塑造和发展角色方面与作曲家在创作和发展一个主题方面所采用的手法完全相同。你将根据你对这两种艺术家在处理素材的手法方面的认识程度成为一个更明智的聆听者。

可以明显地看出，常去剧院的人从来不会分别地意识到这些要素，他同时意识到各个方面。这个道理也适于聆听音乐。我们同时地、不加思考地在这三个阶段上聆听。

从某种意义上说，理想的聆听者是同时既能进入音乐又能超脱音乐的，他一方面品评音乐，一方面欣赏音乐，希望音乐能向这一方面进行，又注视着音乐向另一方向进行——就像作曲家在创作音乐时那样；因为作曲家为了谱写自己的乐曲，也必须进出于自己的乐曲，时而为它所陶醉，时而又能对它进行冷静的批评。在创作和欣赏音乐时要同时具有主观的和客观的态度。

所以，读者应当更积极地去聆听。不管你听的是莫扎特的还是埃林顿公爵的作品，只有当你成为更自觉的、更有意识的聆听者——不仅在听，而且在听某些事物的时候——你才能加深对音乐的理解。

音乐的创作过程

大多数人都想知道物品是怎样制作的。不过，每当谈到一首乐曲是怎样写成的时候，他们就爽快地承认自己完全迷惑不解。作曲家是从哪里开始创作的，他怎么能持续地写下去——也就是说，他如何学会这门手艺的并从哪里学会的完全被一片不可穿透的黑暗所包围。简而言之，对大多数人来说，作曲家是个神秘的人物，而他的创作室则是一座无法接近的象牙塔。

大多数人希望首先听到的第一个问题是与创作有关的灵感问题。当他们发现作曲家并不像他们所想像的那样整天思考这个问题时，他们感到难以相信。外行总是很难认识到作曲对作曲家来说是多么自然的事。他倾向于把自己放在作曲家的位置上，从外行的角度来观察所涉及的问题，包括灵感问题。他忘了对于作曲家作曲就象履行一种天然的职责，像吃饭和睡觉一样，这是作曲家生来就应该做的事；而正因为如此，在作曲家看来作曲就失去了这种特殊的效能。

因此，面对灵感问题，作曲家不是对自己说："我现在有灵感吗？"而是说："我今天想作曲吗？"若是他想，他就去作曲。这多少有点像你对自己说："我睏吗？"如果你觉得睏，你就去睡，如果不睏，就不睡。假如作曲家不想作曲，他就不作。问题就这么简单。

当然，你作完曲后，希望每个人(包括你自己)都承认这首作品是你在灵感激励下写的。不过实际上这是最后添上去的。

有一次有一个人在公开的讲坛上问我是否等待灵感的到来。我的回答是："每天都是！"不过这决不是指消极地等待天赐的灵感。这正是专业工作者与浅薄的涉猎者的区别所在。专业作曲家可以一天接一天地坐在那里写出某种类型的乐曲，在某些日子写的无疑会比其它日子写的好一些，但首先是要有创作能力。因为灵感往往只是一种副产品。

第二个引起大多数人兴趣的问题是："你作曲时用不用钢琴？"现在流行一种看法，认为用钢琴作曲是不体面的，从而联想到贝多芬在田野里作曲的情景。只要稍加思考就会认识到，在今天不用钢琴作曲已不像莫扎特或贝多芬时代那么简单了，其原因之一是和声学比过去复杂多了。现在很少有作曲家能够一点也不参考钢琴的效果就把整首作品写下来。事实上，斯特拉文斯基在他的《自传》中甚至说过，不用钢琴作曲是错误的，因为作曲家一刻也离不开"音响材料"。这样说未免走到了另一个极端，不过，归根结底，如何写法是作曲家个人的问题。方法并不重要，重要的是结果。

真正重要的问题是："作曲家用什么开始创作；从哪里开始创作？"回答是：每个作曲家都从乐思开始创作，要知道，这乐思不是思维的、文字的或超音乐的。突然间来了一个主题(主题作为乐思的同义词使用)。作

曲家就从这个主题开始，而这主题是天赐的。他不知道它是从哪里来的——他控制不了它。主题的到来犹如无意识的书写。因此作曲家经常带着小本子，一旦主题到来就记下来，他收集乐思。对这种作曲的要素谁也无能为力。

乐思可能以不同的形式来临。它可能是一支旋律——只是一支可以哼给自己听的旋律。也可能是以带伴奏的旋律形式出现在作曲家的脑海中。有时他甚至听不到旋律，只是设想一种伴奏音型，然后也许能在这个音型上加上一支旋律。另一种情况是主题可能以纯节奏音型的形式出现。他听到某种特殊的击鼓声，这就足以使他动手了。在击鼓声中，他很快就会听到伴奏和旋律。然而最初想到的只是节奏。另一种类型的作曲家可能以对位的手法把同时听到的两、三支旋律编织在一起。不过产生这种主题的灵感比较罕见。

所有这些都是乐思在作曲家脑海中出现的不同方式。

作曲家有了乐思，并在小本子里记下了若干乐思，然后对它们进行检查，检查的方式与聆听者看到这些乐思时可能对它们进行检查的方式相同。他想知道他都有些什么。他从纯形式美的角度去检查音乐线条。他想看看这支线条的起伏方式，好像这是画的一条线而不是音乐线条似的。他甚至企图对它进行修改，就像在作画时进行修改一样，以便使旋律轮廓的起伏得到改进。

不过他还想知道这主题的情感意义。如果所有的音

乐都具有表情价值的话，作曲家就必须意识到他的主题的表情价值。他可能无法用许多话把它说清楚，但他能感觉到！他凭直觉了解自己的主题是欢乐的还是悲伤的，是崇高的还是邪恶的。有时甚至连他自己也搞不清它的确切性质。不过他迟早会凭直觉判断他的主题的情感性质，因为这正是他要加工的。

要永远记住主题毕竟只是连续的音符。只要通过力度变化，即响亮和大胆的演奏或柔和和胆怯的演奏，就可以改变同一串连续的音符所表现的情感。通过改变和声可以给主题加上新的强烈的情绪；在节奏处理方面变换手法，则可以把同样的音符变成战斗性的舞曲而不是催眠曲。每个作曲家在自己头脑里都有一套变换自己的一连串音符的手法。首先他力图搞清它的本质，此后力图搞清应该如何处理它——如何在瞬息间改变其性质。

事实上，大多数作曲家的经验是，主题越是完整，从不同方面观察它的可能性就越小。如果原来的主题已经相当长并且相当完整了，那么作曲家就可能很难改变它，因为它已经存在于固定的形式中了。因此伟大的音乐作品能够根据本身并不重要的主题被创作出来。我们不妨这样说，主题越不完整，越不重要，就越容易赋予它以新的涵义。巴赫的一些最卓越的风琴赋格曲就是根据相对说比较枯燥的主题构成的。

目前那种认为只要主题优美音乐就会优美的看法在许多情况下是站不住脚的。作曲家当然不能单凭这个标准来判断自己的主题。

作曲家在对自己的主题素材进行一番思索之后，就必须决定采用哪种音响媒介最合适。它是适用于交响乐的主题呢，还是由于性质上更亲切因而更适于弦乐重奏呢？它是最适合于歌曲的抒情主题呢，还是由于它的戏剧性特性更适于歌剧呢？有时作曲家在弄清楚最恰当的音响媒介之前，创作已经完成了一半。

到此为止我是在假定一位抽象的作曲家面对一个抽象的主题。不过我认为实际上在音乐史中存在着三种不同类型的作曲家，每一种作曲家都以不太相同的方式构思音乐。

最能激发公众想象力的是自然地富有灵感的作曲家——换句话说，就是舒伯特类型的。当然，所有的作曲家都富有灵感，但这种作曲家的灵感更为自然。音乐简直就像泉水似地从他内心涌现出来，他甚至来不及把它记下来。这种类型的作曲家可以从他多产的作品中辨认。舒伯特在某些月份每天写一首歌。雨果·沃尔夫①也是如此。

从某种意义上说，这种人的创作与其说是从一个音乐主题开始的，不如说是从一首完整的作品开始的。他们都擅长于写比较短小的作品。即兴创作一首歌曲要比即兴创作一首交响曲容易得多。要持续在长时间内自然地获得灵感是很不容易的。就连舒伯特也是在处理短小的乐曲形式方面更为成功。自然地富有灵感的作曲家只

① Hugo Wolf(1860——1903)，奥地利作曲家，作品有合唱曲《圣诞夜》及许多歌曲集。——译注，下同。

是一种类型的作曲家，他们有自己的局限性。

贝多芬象征着第二种类型——不妨称为结构型。这种类型比其它任何类型更便于阐明我的音乐创作过程的理论，因为在这种情况下作曲家确实是从一个音乐主题开始的。毫无疑问，贝多芬就是这样，因为我们拥有当时他记录主题的笔记本。从这些笔记本中可以看到他如何对自己的主题进行加工，不把它们加工到尽善尽美他决不罢休。贝多芬根本不是舒伯特那种自然地富有灵感的作曲家，而是那种从一个主题开始，使它萌芽，然后在这基础上日以继夜地、不辞辛苦地把它创作成一首音乐作品的作曲家。贝多芬以后的大多数作曲家都属于这种类型。

由于缺乏恰当的名词，我只能把第三种类型的创作家称为传统主义者。像帕列斯特里那①和巴赫之类的作曲家就属于这一范畴。他们是出生于音乐史中正当某种音乐体裁的发展即将达到顶点的特定时期的代表性人物。这种时期的问题就在于用大家所熟悉的和公认的体裁作曲，并以超越前人的方式作曲。

贝多芬和舒伯特则从不同的前提开始。他们俩认真地要求独创性！舒伯特实际上是单枪匹马地创造了歌曲的形式；而有了贝多芬之后音乐的面貌全部改观了。巴赫和帕列斯特里那只是对原有的东西作了改进。

① Palestrina(1524——1594)，意大利作曲家。历任各地教堂之风琴师、唱诗班领唱、乐长、及罗马神学院院长等职。著名作品有《哀歌》。

传统主义作曲家与其说是以一个主题开始的，倒不如说是以一种型式开始的。帕列斯特里那的创作与其说是主题的构思，不如说是对某种固定的型式加以个人处理。即使是在《平均律钢琴曲集》中构思四十八个最富于变化和灵感的主题的巴赫，也是事先就掌握了这种总的形式的模型。不消说，我们现在并不是生活在传统主义者的时代。

为了完整起见，不妨加上第四种类型的作曲家——先锋派：像十七世纪的吉索尔多(Gesualdo)，十九世纪的穆索尔斯基和柏辽兹，二十世纪的德彪西和埃德加·瓦莱士 (Edger Varèse)。要想对这样不同的作曲家的创作方法进行一番概括是很困难的。可以有把握地说，他们的创作方法与传统主义者截然相反的。他们显然反对用传统的办法解决音乐问题。在很多方面他们的态度是实验性的——他们寻求增添新的和声、新的洪亮度、新的形式原则。先锋派在十七世纪末到十八世纪初和二十世纪初是富有特征的，但今天先锋派的特征已经大大逊色了①。

现在还是回到我们的理论作曲家上来吧。我们可以看到他和他的乐思，他对他的乐思的表情性质的具有某种概念，他知道如何应用他的乐思，并且事先想到用那种体裁最适合。但是他还没有写出一首乐曲。乐思并不等于写首乐曲，它只能导致一首乐曲。作曲家很清楚要

① 目前做电子音乐的实验，表明受过科学训练的一种新型音乐家是我们这一时代的先锋派。——原注

完成一首作品还需要一些其他的东西。

首先他力图找到一些看来可以与原来的乐思相配合的乐思。这些乐思可能与原来的乐思具有类似的特点，也可能与它形成对比。这些附加的乐思可能不像原来的乐思那么重要——们们通常只起辅助作用。然而为了完成第一个乐思，这些乐思看来也是很必要的。但这还不够！必须找到从一个乐思到达另一个乐思的方法，这通常是使用所谓“过门素材”来完成的，

作曲家要想对自己原有的素材进行加工还有其它两种重要的方法。其一是延长法。作曲家常发现需要延长某一特定主题，以便使它具有更鲜明的特点。瓦格纳是使用延长法方面的大师。当我想到作曲家对他的主题的结构变化的可能性进行探讨时，就涉及另一种方法，这就是很多人都写过的素材的发展，这是作曲的很重要的一部分。

所有这一切对创作一首大型乐曲来说都是必须的——萌芽状态的乐思、次要乐思的加入、乐思的延长、联接乐思的过门素材、以及这些乐思的充分发展。

此后就轮到最难的任务了——把所有的素材都“焊接”起来，使它成为一个连贯的整体。在完成的作品中，一切都必须安排就绪。聆听者必须能够在听这首作品时找到来龙去脉。决不能使它有混淆主要主题与过门素材的机会。作品必须有开始段落、中间段落和结束段落；作曲家的任务是使聆听者始终能意识到自己听到了以上哪个段落。尤为重要的是，必须精心安排整首作品使人

看不出“焊接”是从哪里开始的，看不出在什么地方作曲家的自然的创造力停止了而艰难的工作开始了。

当然，我并不是说作曲家在把素材编织到一起时必须从零开始。相反，作为一种惯用的手段，每个受过良好训练的作曲家都拥有某些正规的结构模型作为他的作品的基本结构。我所说的这些正规的模型都是通过无数作曲家几百年来共同努力寻找一种能保证他们的作品的连贯性的方法逐渐发展而成的。至于这些形式是什么，作曲家以何种方式确切地依靠这些形式，将在下列章节中谈到。

不论作曲家决定采取哪种形式，他总有一个迫切的要求：这种形式必须具有在我学生时代听说的“长线”。对外行人来说，这个词的意思很难解释清楚。要恰适地理解“长线”在一首乐曲中的含义，就必须感觉它。从字面上说，这意味着一首好的乐曲都必须给我们一种流动感——一种从第一个音符到最后一个音符的连续感。每一个低年级的音乐学生都知道这个原理，但如果运用这个原理却向最伟大的音乐家提出了挑战！一首伟大的交响曲就像一条人造的密西西比河，从离岸的时候起我们就不可阻挡地沿着这条河流向遥远的、预见到的终点走去。音乐必须永远是流动的，因为这是它的本质的一部分，然而这种连续性和流动性——长线——的创造是决定每个作曲家的胜负的关键。

音乐的四种要素

节　奏

音乐有四种基本要素：节奏、旋律、和声及音色。这四种成分是作曲家的素材。作曲家对这些素材的使用正像其他工匠使用自己的材料一样。在外行的聆听者看来，这些素材的价值是有限的，因为他很少有意识地区别倾听其中的某一种。在大多数情况下，听众关心的只是这些成分的综合效果——它们所形成的似乎解不开的音响网。

然而，外行又会发现，如果不在一定程度上对错综的节奏、旋律、和声及音色加以认真研究，要想对音乐内容得出一个比较完整的概念，几乎是不可能的。只有极为深入地掌握这门艺术的技巧才有可能全面理解各种要素。这样一本书只能涉及有关协助聆听者更确切地掌握总的效果的问题。如果读者想更正确地了解现代音乐与过去的音乐的关系，就需要掌握一些有关这些要素的历史发展的知识。

大多数历史学家认为，如果说音乐有个起源，那就起源于节奏的敲击。纯粹的节奏对我们所产生的效果是如此直接，使我们直接地感到它是音乐的最初的起源。如果我们对自己在这方面的直觉有所怀疑，我们可以用

野蛮部落的音乐进行验证。今天像过去一样，这些部落的音乐差不多全是由节奏构成的，并且通常是由十分复杂的节奏构成的。如果需要证明的话，不仅音乐本身，而且某种作品形式与某种节奏形式的密切关系，以及形体动作与基本节奏的自然联系，都进一步说明节奏是音乐的第一要素。

人类经过数千年才学会记录自己所演奏的节奏，后来又记录所演唱的歌曲节奏。迄今，节奏的记谱法仍远非完善，因为我们仍无法记下诸如每个有才华的艺术家在表演时凭直觉加上的那种细微的差别。不过我们的记谱法及其将节奏按小节线划分的规律适合于大多数情况。

最初记下的音乐节奏，并不像现在这样分成均匀的拍子单位。直到大约 1150 年，当时称为“按小节划分的音乐”才逐渐被介绍到西方文化中来。对这种革命性的变化，人们有两种截然不同的看法，因为它对音乐既起了促进作用，又起了限制作用。

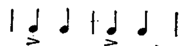
在那以前，有记载的音乐大部分是声乐，声乐总是像谦卑的侍女那样伴随着散文或诗歌。从希腊时代到格列高里圣咏①的全盛时期，音乐的节奏像朗诵散文或诗歌一样是一种自然的、不受束缚的节奏。当时直至今日，还没有人能够把这种节奏准确地记录下来。莫里哀喜剧中的主角茹尔丹先生如果知道自己不但是在朗诵散

① 六世纪末罗马主教格列高里一世所搜集和整理的天主教堂礼拜音乐，其中主要包括弥撒曲和祈祷曲。

文，而且他这种散文的节奏竟微妙到无法用任何方式记录下来，他会加倍地惊讶的。

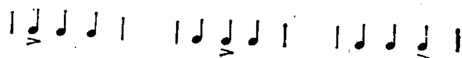
第一批成功地记录下来的节奏是较为有规律的节奏。这种革新逐渐地产生多方面的、深远的效果。它大大地有助于使音乐摆脱对歌词的依赖；它为音乐提供了自己的节奏结构；它使一代又一代的作曲家有可能确切地再现自己的节奏；尤其是，它为后来的对位和多声部音乐打下了基础，不按小节线划分拍子单位要记录这类音乐是难以想像的。对那些首先发展节奏记谱法的人，怎样强调他们的发明天才都不会过分。然而，忽视它对我们的节奏想像力的限制，特别是对音乐史中某些时期的限制作用，也是不明智的。这种情况我们很快就要讲到。

此刻读者可能会问，从音乐上讲，我们所说的“按小节线划分的拍子单位”是指什么呢？差不多每个人在他一生中的某个时候都参加过行进的队列，行进时的步伐听起来好像是：左，右，左，右；或是：一—二，一—二；或用最简单的音乐术语表示：



这就是$^2/_4$拍的按小节线划分的拍子单位。连续几分钟奏出这同一拍子单位，就像孩子们有时做的那样，就得到任何队列行进的基本节奏类型。同样情况也适用于三拍子的其他基本拍子单位：| ♩ ♩ ♩ | 这是$^3/_4$拍的一个小节。如果把上述节奏中的第一拍加一倍，就是$^4/_4$拍的一

个小节，就是一一二一三一四；如果把上述的第两拍加一倍，就是$^6/_4$拍，即一一二一三一四一五一六。在这些简单的单位中，音乐里所说的重音(带>记号的)通常落在每小节的第一拍上。但重音不是必须落在每小节的第一拍。以$^3/_4$拍的一小节为例，重音不仅有可能落在第一拍上，还有可能落在第二、三拍上，即：



后两种是$^3/_4$拍中不规则的或移位的重音。

像这种一再重复的、有时引起激动的简单的节奏，其魅力和情绪影响是超越分析的范畴的。我们所能做的一切就是谦卑地承认这些节奏对我们能起到强有力的、经常是催眠式的作用，并且不使首先发现这些节奏的野蛮部落具有强烈的优越感。

不过，这种简单的节奏具有单调化的危险，特别是被一些所谓“艺术”作曲家采用的时候。十九世纪作曲家的主要兴趣在于扩大和声的语言，由于过多地使用规则的强拍使自己的节奏感变得麻木了。即使是他们中间最伟大的作曲家也难逃此嫌。这可能是从前的普通音乐教师所持有的节奏概念的起源，他们教导说每一个节拍单位的第一拍总是强拍。

当然，还有比这个丰富得多的节奏概念，即使是对十九世纪的古典作品来说也是如此。为了说明上述概念，有必要对拍子和节奏加以区别。

一般认为，在艺术音乐中大凡节奏组合无不由下列

两个因素构成：拍子和节奏。对一个不熟悉音乐术语的外行来说，只要想一想诗的类似情况就可以避免这两者间的任何混淆。当我们扫视一行诗句时，我们仅仅是在测定它的韵律单位，正像我们在看乐谱时把音符均分为音值一样。在上述两种情况中，我们都未涉及到句子的节奏。因此，如果我们背诵下列两行诗句，把每一句的规则的重读划出来，就得出：

What ís your súbstance, whére of áre you máde,

That míllions óf strange shádows ón you ténd?①

我们这样读时，只有音节，而没有节奏感。只有按诗的意义上去读时，才会有节奏感。

在音乐中也是这样，当我们像老师教导的那样把重音落在强拍上，如一一二一三，一一二一三，等等时，我们得到的只是拍子。只有根据乐句的音乐含义去强调音符时，我们才能得到真正的节奏。音乐与诗的区别在于，音乐可以同时具有明显的拍子感和节奏感，即使在一首钢琴小品中，左右手也要同时弹奏。从节奏上讲，通常左手所做的要比弹奏拍子和节奏完全一致的伴奏多一些；右手则在拍子单位的范围之内并在其周围自由移动，而从不强调拍子单位。最好的例子是巴赫《意大利协奏曲》中的慢板乐章。舒曼和勃拉姆斯也提供了不少有关拍子和节奏微妙的交织在一起的例子。

十九世纪末，由二拍子和三拍子及它们的倍数所构

① 意思是：何为汝根，何为汝源，
侍奉左右，成千上万？

成的单调的、有规律的拍子单位开始解体了。取代千篇一律的一—二，一—二；或一—二—三，一—二—三的节奏，柴科夫斯基在《悲怆交响曲》的第二乐章中尝试采用由这两种节奏结合起来的节奏：一—二—一—二—三，一—二—一—二—三；或者更确切地说是：一—二—三—四—五，一—二—三—四—五。毫无疑问，像他同代的其他俄国作曲家一样，柴科夫斯基在引入这不寻常的拍子时只不过是在借用俄国民歌的资源。不管这种拍子来自何处，从那时起节奏的组合就再也不是一成不变的了。

不过柴科夫斯基只走了第一步。乐曲虽然以并非常规的五拍子节奏开始，但是在整个乐章中他都严格地保持了这个节奏。后来斯特拉文斯基得出了必然的结论：每小节都变换拍子。这种程序看起来是这样的：一—二，一—二—三，一—二—三，一—二，一—二—三—四，一—二—三，一—二，等等。现在请严格地按照这种拍子尽快地读一遍，你就会明白在斯特拉文斯基初露锋芒时，音乐家为什么感到他的作品那么难于演奏了，这也是许多人听了这种新型节奏以后感到难受的缘故。不过，要是没有这些节奏，就很难设想斯特拉文斯基怎么会取得那种疙疙瘩瘩的、令人难受的节奏效果，而首先使他出名的正是这种效果。

与此同时，在一个小节的范围内发展了新的自由。必须说明一下，在我们记录节奏的体系中，使用了下列武断的音值：全音符𝅝、二分音符𝅗𝅥、四分音符♩、八

分音符♪、十六分音符𝅘𝅥𝅯、三十二分音符𝅘𝅥𝅰、六十四分音符𝅘𝅥𝅱。在时值上，一个全音符等于两个二分音符，或四个四分音符，或八个八分音符，如此类推，于是：



一个全音符的时值只是相对的，也就是说，根据拍子的快慢，它可能持续二秒乃至二十秒。但不管是哪种情况，由它分裂的较小的时值都是绝对均等的。换句话说，如果一个全音符的时值是四秒钟，由它分裂的每个四分音符的时值就是一秒钟。按我们的体系，通常把这些音符聚集于小节之中。如果每小节有四个四分音符(这是常见的)，这首乐曲就是四四拍的。这当然是指四个四分音符或与它们等值的音符，如两个二分音符或一个全音符构成一小节。如果把四四拍的一小节分成八个八分音符，通常的办法是把它们按两个一组聚集：2—2—2—2。



现代作曲家有一种把四分音符分成不平均分配的八分音符的自然倾向，于是就出现了：



八分音符的数目是一样的，但它们的排列不再是2—2—2—2，而是3—2—3或2—3—3或3—3—2

了。按着这个原则继续下去，作曲家很快就把类似的节奏用到小节线以外，使他们的节奏看起来像：2—3—3—2—4—3—2—等等。

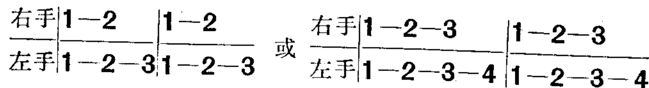


换句话说，这就是斯特拉文斯基通过柴科夫斯基、穆索尔斯基等人，用另一种办法从俄国民歌中得出来的独特的节奏。

大多数音乐家仍然感到演奏$^6/_8$拍的节奏要比$^5/_8$拍的容易些，特别是在速度较快时。而大多数聆听者也感到听那些习惯的、由来已久的节奏会更舒服些。不过，不管是音乐家还是聆听者都切勿忘记，现代节奏的实验还远没有结束。

下一步已经开始了——节奏发展到更为复杂的阶段。即同时由两个或两个以上独立的节奏组成新的节奏。结果产生了复节奏。

最初的复节奏阶段是非常简单的，常被“古典”作曲家所采用。当我们学弹二对三或三对四或五对三时，我们就已经是在弹复节奏了，其重要的限制是每个节奏的第一拍总是重合的，在这种情况下得出：

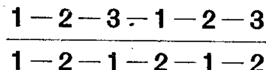


但是真正使人兴奋和着迷的节奏是第一拍并不重合的两个或两个以上的节奏。

不要以为到了我们这个时代才出现这种节奏的复杂

性。正相反，和非洲鼓手或中国或印度的打击乐器演奏者所使用的错综复杂的节奏相比，我们只不过是一些新手。从近处说，一个真正的古巴伦巴乐队，在狂热地使用复节奏时，也可以向我们显示一两样成果。我们自己的受旧时“热爵士乐”启发的“摇摆”乐队偶尔也会奏出一连串无法分析的复节奏。

在任何简单的爵士乐改编曲中都可以找到复节奏的雏型。要记住只有当强拍不重合时才会出现真正的复节奏。这时，二对三的节奏就像这样：



或用音乐的术语是：



所有的爵士乐都是建立在低音的节奏稳定不变的摇摆乐基础上的。当爵士乐只是处于拉格泰姆阶段时，基本的节奏只不过是进行曲节拍：一一二一三一四，一一二一三一四，在爵士乐中，同一节奏通过重音的移位变得有趣多了，这时基本节奏就成了一一二一三一四，一一二一三一四。那些不加思索地认为爵士乐节奏“单调”而反对它的听众无意中承认他们所听到的只是这种基本节奏。其实在这基本节奏之上还有其它更为自由的节奏，而也正是由于这两种节奏的结合才赋予爵士乐具有节奏生命力。我并不是说所有爵士乐曲的节奏都持续地、自始至终地是复节奏，只是说在最适当的时刻，它

才具有同时奏出不同的、真正独立的节奏的性质。在已故的乔治·格什温的命名贴切的《迷人的节奏》乐曲中，可以找到最早在爵士乐中使用的复节奏的例子。

例1





由于创作的商品化，格什温当时只能有限度地使用这种手法。但斯特拉文斯基、巴托克、米约和其他一些现代作曲家，就不受这种限制。在像《一个士兵的故事》(斯特拉文斯基)和巴托克后期写的弦乐四重奏的作品中，有无数符合逻辑的复节奏的例子产生了预料不到的、新音响的节奏组合。

那些更了解情况的读者也许会问，在概述节奏发展史的过程中我为什么没有提到曾在莎士比亚时代繁荣过的英国作曲家的有名的流派。他们当时写下了数以百计的充满了最新颖的复节奏的牧歌。由于当时是为声乐创作的，他们使用节奏的方式是从歌词的自然韵律中形成的。又由于每一声部都有自己的作用，其结果就导致前所未有的各个独立的节奏之间相互交错的情况。牧歌作曲家的节奏特征是缺少任何强有力的强拍感。正因为如此，那些对细微节奏不敏感的后辈就指责牧歌流派没有节奏。这种缺乏强有力的强拍的音乐看起来像：

1—2—3—1—2—3—4

1—2—1—2—3—1—2

1—2—3—1—2—1

其效果决不是原始的。这也是它与现代复节奏的主要区别，现代复节奏的效果是以坚持并列的强拍为基础的。

谁也不能预言这种新的节奏自由会把我们引向何方。某些理论家已经用数学的方法计算节奏组合的可能性，这是任何一个作曲家都还没有听到过的。这可以称为“纸上的节奏”。

要提醒那些外行的聆听者注意的是，即使是最复杂的节奏也是为他的耳朵写的，欣赏这些节奏并不需要对它们进行分析。你所需要做的一切就是放松，任凭节奏以它的方式与你相处。对简单的和熟悉的节奏你已经这样做了。以后，通过更专注地倾听以及在任何情况下不拒绝节奏的吸引力，现代的更为复杂的节奏和牧歌流派的微妙的节奏交织肯定会引起你在欣赏音乐方面的新的兴趣。

音乐的四种要素

旋　律

在音乐的王国里，旋律的重要性仅次于节奏。像一

位评论员所指出的那样，如果说节奏使我们联想起形体动作，旋律就使我们联想起精神情绪。这两种基本要素对我们所产生的作用是同样神秘的。为什么一支优美的旋律会感动我们，这一点迄今无法解释。我们在说明优美的旋律究竟是由什么构成的方面甚至没有丝毫的把握。

不过，大多数人认为他们具有识别优美的旋律的能力。因此，他们一定是在应用某种标准，尽管那是无意识的标准。我们虽然不可能预先为好的旋律下一个定义，却可以从我们熟悉的好旋律中形成一些概念以便澄清优美的旋律写作的特点。

在作曲时，作曲家总是不停地接受或拒绝从他内心自然地产生的旋律。在创作的任何其它方面，作曲家都没有像这样被迫广泛地依赖于自己的音乐天性。不过他若是力图对旋律进行加工，就很有可能运用上述那种识别优美旋律的标准。那么，构成动听的旋律的原则是什么呢？

一支优美的旋律从整体说就象一首乐曲那样，在匀称方面应当令人满意。必须使我们感到它是完善的和必然的。为了达到这一目的，旋律线一般要长而且流畅，有令人感兴趣的起伏，一般在接近结尾时达到高潮。很明显，这样一支旋律一定会穿梭于各种音符之间，避免不必要的反复。在旋律结构中，节奏的流畅感也是非常重要的。很多优美的旋律只有些细微节奏变化。但最重要的是，旋律的表情的性质必须能引起聆听者的情感反应。这一点是最难预料的，因为不存在任何可以遵循的规则。单纯从结构上讲，我们在每一支好听的旋律中都能发现一种可以通过删去旋律中“不必要”的音符从旋律线的基本曲调中取得的构架。只有专业音乐家才能为一首结构良好的旋律的构架进行X射线分析，而没有受过专门训练的外行肯定不会自觉地感到缺乏一种真正的旋律支柱。这种分析通常可以表明，旋律像一些句子，其间常有停顿，正如写作中的逗号、分号、冒号。这些临时的停顿或终止，通过把旋律线分成若干比较容易理解的分句，使旋律线更易于理解。

从纯技术角度看，所有的旋律都寓于某些音阶体系的范围之内。音阶只不过是把音符按特定次序加以排列而已。调查研究表明，这种所谓的“排列”并不是任意的，而是有物理的事实根据的。音阶构造者依赖于他们的直觉，而科学工作者现在则用每秒相对振动的次数来支持他们。

迄今为止，已有四种主要的音阶构成体系：东方的、希腊的、教会的和现代的。以实际出发，我们可以说，多数音阶体系都是以一个特定的音和它的八度音之间经过选择的若干音符为基础的。在现代体系中这个八度被分成十二个“均等的”半音，构成了半音音阶。不过，我们的大多数音乐并不是以这个音阶为基础的，而是以从这十二个半音中选出的七个音为基础的，按下列顺序排列：两个全音，接着一个半音，加上三个全音，再跟一个半音。要想知道它的音响，按学校教的哆—咪

一咪—发—索—拉—西—哆唱一遍就行了。（你也可能忘了，不过当你唱米—发和西—多时，你就是在唱半音。）

这种七个音的排列叫作自然大音阶。既然在一个八度内有十二个半音，在每个半音上都能构成同样的七个音的音阶，在大调式中当然就有十二个不同的、但结构相同的自然大音阶。在小调式中还有十二个小音阶，这样总共就有二十四个音阶（在以下的阐述中为了更清晰起见故意略去对小调式的进一步叙述）。

为了参照方便，让我们称音阶的七个音为 **1**、**2**、**3**、**4**、**5**、**6**、**7**，而不考虑它们之间的距离是全音还是半音。如上所述，这种音阶可以在十二个不同音符中的一个之上构成。观察一下 **1** 的位置就可以找到该音阶的调。如果 **1** 是在音符 B 上，这音阶就叫 B 调音阶（根据调式可以是大调或小调）；如果落在 C 上，就是 C 大调或 c 小调。从一个调转到另一个调，就是转调。于是我们就可以从 B 大调转到 C 大调，或从 G 大调转到 B 大调。

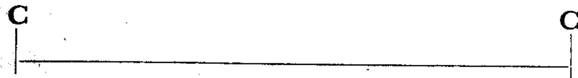
音阶的七个音级是有固定的关系的。它们由第一音级，即作为主音的 **1** 所规定的。至少在二十世纪以前，所有的旋律都倾向于围绕在主音周围。尽管人们做了极大的努力试图摆脱主音的统治地位，但至今它仍然是其它音符倾向于聚集的中心，虽然不像过去那么明显了。

另一个重要的音级是第五级音，或称属音。其次是第四级音，或称下属音。第七音级被称为导音，因为它

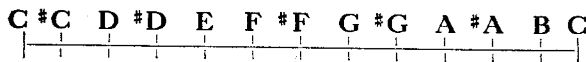
总是倾向于导致主音。在这里，这些看来像是武断的关系又一次全被振动数据所确定。

现在让我们对上述音阶体系作个总结，以待下一步研究它的发展。

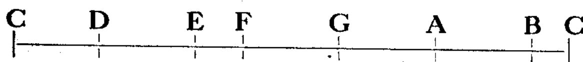
八度音程：



半音音阶：

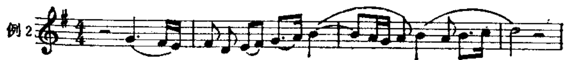


自然音阶：



从前，所有的西方乐曲都是在这个音阶体系内写成的。这些作曲家能在七个音组成的自然音阶的狭窄范围内创作出那么丰富多彩的旋律，其独创性令人惊异。下面是几个不同音乐时期的旋律范例。

从线条和感情的纯真来说，帕列斯特里那的合唱曲是最好不过的例子了。他的许多旋律所以具有超凡的特色就在于旋律是联接地发展的，就是用级进的方式从一个音过渡到另一个音符，尽量地减少跳进。这种约束使帕列斯特里那的许多旋律显得流畅和沉着，易于演唱。注意在下列选自为女声写的经文歌«Ave regina coelorum»中的一支优美的旋律，其中只有三度的跳进。



巴赫的^{b}e小调赋格曲（《十二平均律钢琴曲集》第一集）中的赋格主题是以一个短小的分句进行完美构思的极好范例。要分析这个只由几个音符构成的主题为什么会如此富有表情是不可能的。从结构上说，它是以音阶中的三个基本音符——1（^{b}E），5（^{b}B）和4（^{b}A）——为基础的。主题由1大胆地升到5，围绕着5转，再由1升到4，此后又逐渐回到1——以及分句第三部分缩短了的节奏感——这些手法造成一种异常宁静和深奥的顺从感。



另一个由于太长不便在这里引用的例子是巴赫《意大利协奏曲》慢板乐章中的很长的器乐分句，这是完全不同类型的旋律。这是一种绚丽的旋律的原始模型，巴赫多次对它进行探讨，达到了炉火纯青的水平。在低音规则而反复地出现的基础上，旋律直上云霄，建立于广阔而又丰富的线条上，其优美不是在于细节，而是在于比例协调。

人们经常引用的另一个纯属旋律创新的绝妙的例子是舒伯特的《未完成交响曲》第一乐章的第二主题。要想用旋律结构的"规则"来分析这一分句是无济于事的。它采用了一种奇怪的、好像要退回原处的方式（更确地说是G和D），最引人注意的是在第六小节中他很快地到达一个更高的音程。这旋律虽然极为简朴，却给人留下难忘的、独特的印象。



我忍不住还要引用一支不大为人们所知的墨西哥——印地安民间曲调，这支曲调被卡洛斯·查维斯(Carlos Chavez)用于他的《印地安交响曲》，它采用了重复的音符和非常规的音程，令人耳目一新。



自本世纪初以来，作曲家在怎样才能构成一支优美的旋律问题上大大开阔了自己的思路。理查德·施特劳斯继承瓦格纳的传统写出了跳跃更大胆的、视野更广阔的、更为自由的、起伏更大的旋律线。德彪西根据一些难于捉摸和零散的旋律素材创造出自己的作品。孤立地看，斯特拉文斯基的旋律是比较不重要的，他的早期作品的旋律采用了俄国民歌的手法，后期作品则模仿古典派和浪漫派的形式。

本世纪真正从事旋律实验的是勋伯格和他的学生。

唯独他们是当代创作没有调性中心的旋律的音乐家。取而代之的是，他们选择半音音阶的十二个音，使每个半音都具有同等的地位，根据他们自己规定的原则，在其它十一个音都奏出之前不允许重复十二个音中的任何一个音。这种更大的音阶，加上单音符之间越来越大的跳进，如果不会触怒许多听众，也会使他们感到莫明其妙。勋伯格的旋律表明，我们离正规标准越远，就越需要自觉地努力适应新型的和不熟悉的旋律。

美国作曲家罗伊·哈里斯采取了一种折衷的方案。他的旋律虽然倾向于在半音音阶的每一个音中运行，但总是围绕着一个中心音，结果使他的音乐具有一种正常的音调感。他拥有灵感的、茁壮的旋律天赋。下面是一段大提琴的旋律，选自他为小提琴、大提琴和钢琴写的《三重奏》慢板乐章的结尾部分。



读者现在可能明白了，要知道什么是旋律就必须和作曲家一起开阔自己的眼界。决不能指望所有的作曲家都写同一种类型的旋律。例如，帕列斯特里那的旋律更多地是模仿他那时代的著名类型，而威柏却不是如此。要指望这两个人都具有同样的旋律灵感是愚蠢的。

此外，作曲家在旋律方面的天赋也大不相同，也不能完全根据他们的旋律天赋的多少来评定他们作品的价值。与斯特拉文斯基相比较，谢尔盖·普罗柯菲耶夫可谓在旋律方面倾尽其全力，然而几乎没有什么人认为他是更有造诣的作曲家。

不管如何单纯地考虑旋律线的性质，聆听者切莫忘记它在作品中的作用。应该把旋律作为连续不断地引导聆听者自始至终地听完一首乐曲的一根线条。永远记住，在倾听一首乐曲时必须紧紧抓住这根旋律线条，它可能暂时消失，被作曲家收回，为的是使它再现时显得更加强有力。不过它一定会再现的，因为除了极个别的例外，不管是老的或新的乐曲，保守的和现代的乐曲都不可能没有旋律。

大多数旋律或多或少都是由精心设计的次要素材伴随着的。不要让旋律被伴随它的素材所淹没，要在头脑中把旋律从环绕它的一切素材中区分出来，必须能够听到旋律，作曲家或演绎者有责任帮助你听到旋律。

至于鉴别一支优美的旋律、区分平庸与新颖的线条的能力那是在增加聆听的经验并吸收数以百计的各种旋律之后才能达到的。

音乐的四种要素

和　　声

与节奏和旋律相比，和声是这三种音乐要素中最复杂的一种。我们是如此习惯于把音乐看成是和声的音乐，以至于容易忘了和声与其它音乐要素相比，只不过是近代的一种创新。节奏和旋律是自然产生的，但和声在一定程度上是由理性的概念逐渐发展的，这无疑是人类最富有创新精神的一种概念。

我们所想到的这种和声在九世纪以前还很少为人所知。根据我们所掌握的材料，在那以前所有的音乐都是由单旋律构成的。这种情况在东方直到现在还是如此，尽管他们的那些单旋律常常与复杂的打击乐节奏结合在一起。最初进行和声效果实验的无名作曲家，命中注定要改变他们以后的所有的音乐，至少在西方国家是如此。这就不难理解为什么我们把和声的发展看成是音乐史中最引人注目的一种现象。

一般认为和声诞生在九世纪，因为那个时期的论文中首先提到它。可以想象，早期的和声在我们听来是多么原始的。主要的早期和声著作有三种。最早的一种形式称"奥尔干农"(Organum)。我们很容易理解它，因为每当我们在一支旋律之上或之下配以三度或六度音程时，就产生一种奥尔干农。古代奥尔干农的概念也是这样的，只是和声是根据下四度或上五度配置的，排斥三度和六度，所以奥尔干农几乎可以说是单旋律，这种旋律分别在下四度或上五度同时重复。作为和声配置法，它是相当原始的，特别是当你想像所有的音乐都只用这种办法处理的时候。下面是奥尔干农的一个例子。



又过了二、三百年才发展了第二种早期形式。这种形式称为德斯坎特 (descant)，是由法国的一些作曲家创造的。在"德斯坎特"中，不再是单旋律的平行进行了，而是两个独立的旋律反向进行。那时出现了一个产生优美声部的基本原理：当上声部下行时，下声部就上行，反过来也是如此。这是一种非常具有独创性的革新，因为除了原来奥尔干农中允许的五度、四度和八度之外，在声部之间不使用其它音程。换言之，它们保持了音程的规则，并以更好的方式应用这些规则。(音程是指两个音符之间的距离。如此，从音符C到G有五个音，C-D-E-F-G，C到G就称为五度音程。)下面就是德斯坎特的一个例子：



早期对位法的最后一种形式叫"假低音"(faux bourdon)，这种对位引进了至此禁止采用的三度和六度音程，这两个音程形成后来一切和声发展的基础。只要把和声的音程限于四度和五度，效果就总是原始和刺耳的。因此引入比较甜美的三度和六度极大地丰富了和声的资源。此项发明应归功于英国人，据说在"假低音"被艺术音乐正式采用之前很久，他们就利用三度为流行歌曲"配和声"了。下面是用"假低音"为一支旋律配和声的例子：

例 9



我的目的不是要描绘和声发展史的整个轮廓，只是想表明和声学的试验性开始阶段并强调它不断进化的性质。不了解和声是逐步发展并从原始阶段演变而来的，读者就不可能领会二十世纪和声革新的涵义。

几个不同的音同时发声就产生和弦。和声学作为一门科学是研究这些和弦和它们之间的相互关系的。对一个音乐学生来说，要全面学习和声学原理需要一年以上的时间。不消说，对外行的聆听者来说，从这短短的一章中他充其量只能弄个一知半解。不过，还是有必要做些努力把和声的原理与音乐的其它方面的关系交代一下，同时要避免用枝节问题塞满读者的头脑。为达到这个目的，读者能对下列问题或多或少地有些概念：和弦的构成和它们之间的相互关系；调性和转调的含义；在整个结构中基本和声轮廓的重要性；谐和音与不谐和音

的相对意义；以及十九世纪众所周知的整个和声体系的瓦解和最近重建和声体系的努力。

和声的理论建立在这样的假定之上：所有的和弦都是从最低的音符开始向上以一系列三度音程构成的。如把 A 作为和弦的根音，根据三度重叠的原理就可以得到 A-C-E-G-B-D-F 这样一个和弦。如果要继续下去，只要重复已经包括在这和弦中的那些音符就行了。如果不用 A 音，而是用数字 1 代表根音，就得到如下任何三度音程的音列形象：1—3—5—7—9—11—13。

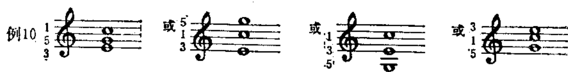
从理论上讲，1—3—5—7—9—11—13这种七个音的和弦是可能的，但实际上我们所知道的大多数音乐都是以 1—3—5 这种称为三和弦的由平凡的三个音组成的和弦为基础的。(一个完整的和弦总是由三个或三个以上的音构成的，两个音的"和弦"通常只能作为音程，否则就解释不清楚。)除了三和弦外，其它和弦的名称是：

七和弦	九和弦	十一和弦	十三和弦
			13
		11	11
	9	9	9
7	7	7	7
5	5	5	5
3	3	3	3
1	1	1	1

这四个和弦是花了很长时间才逐渐在音乐领域中站住脚的，每接纳其中一个和弦，都要经过一场小小的革

命。既然在多数熟悉的乐曲中最常用的是1—3—5三和弦，就让我们把注意力集中到这个和弦上吧。如果你想了解三和弦的音响，就唱一下“哆—咪—索”。现在唱一下“哆—咪—索—哆”，第二个“哆”比第一个要高八度。这仍然是三和弦，尽管在这个和弦中有四个音。换句话说，从理论上讲，在任何一个和弦中，不管把任何音重复几遍，都没有改变和弦的性质。事实上，我们写的大部分和弦都是四部和声其中一个音是重复的。

此外，和弦不需要保持在根音位置上，根音位置是指以1作为和弦的低音。例如，可以将1—3—5转位，让3或5作为三和弦的低音，在这种情况下，和弦就成了：



上述其它各种和弦也是这样。读者现在已经了解，由于存在重复和转位的可能（且不提其它各种复杂的交错），基本和弦尽管数目不多，却有可能构成各种形式的变化。

迄今我们谈的都是理论上的和弦。现在让我们看看一个特定的音阶的七个音（为简单起见我们只谈三和弦）。以C大调音阶为例，在这音阶的每一级上构成一个1—3—5和弦，就得到第一个和弦音列，这些和弦彼此之间，以及与C大调以外的其它调性的类似和弦之间都有联系。现在回顾一下上一章所叙述过的音阶。凡是适用于自然音阶的七个音的，都适用于以这七个音构

成的和弦。换句话说，和弦的根音是决定性的因素。建立在主音、属音和下属音上的和弦像主音、属音和下属音一样，彼此之间有同样的相对的吸引力。同样，只要找到主和弦，就足以确定一系列和弦的调性；和弦与单音一样，从一个调进入另一个调叫做转调。

由于这些是和弦而不是单音，它们还有更深一层的联系。如果我们按照音阶的头三个音级构成三和弦，就得到：



这表明第一和第三和弦都有3音和5音。同一调和不同调的和弦拥有相同的音，是我们深感和弦之间存在着联系的原因之一。

对和弦的结构和它们的相互关系已经做了简单扼要的说明。现在让我们看看这些和声的原理是怎样适用的。

正象一座摩天大楼在砖石的外表里有一个钢结构一样，每一首写得成功的乐曲在其外部音乐素材之中也都有一个牢固的结构。对所包含的和声结构进行取样分析是技术人员的事。但对敏感的聆听者来说，当和声方面有某些缺陷时，他总会感觉出来，尽管他可能说不出道理。现在我们举一个小例子，读者也许会有兴趣地看到，怎样对几小节的和声“结构”进行分析。下面是“啊！你情愿，奥古斯汀”(Ach! du lieber Augustin)的前四小节：



在这四小节中，只有I和V两个基本和弦，即主和弦与属和弦。当然，和声练习中的基本和弦是不会这么简单的。假如作曲家不对原始的和声结构进行装饰、变化和润色，音乐就会很枯燥。

不过要知道，作曲家不仅把这种原则应用于四小节中，而且应用于一首交响乐的四个乐章中。对要涉及的问题这可能会给你一些暗示。在早期，根据惯例，一首乐曲的和声进行在事先就确定好了。但在常规作法被放弃之后很久，原则还是保留下来了，因为不管采用哪种和声类型，基本和弦结构都必须有它自己的逻辑性。没有这种逻辑性，一首作品就会缺乏运动感。交织得好的和声结构既不会太静止，也不会太复杂，它将提供不受任何错综的装饰手法所左右的牢固基础。

上述和声原理当然只是对上世纪末以前的和声情况的大为简化的描述。1900年左右的旧体制的瓦解，并不是音乐界中某些革命者的突然决定。和声发展的整个历史向我们展示了一幅逐渐变化的图象；我们的听觉慢慢地，但是不可避免地能够吸收更复杂的和弦和更远距离的转调了。差不多每个新纪元都有自己的和声学先锋：

C. 蒙特威尔第和杰索尔多在十七世纪采用了一些使同代人感到震惊的和弦，正象穆索尔斯基和瓦格纳曾使他的同代人吃惊一样。然而，他们都有一个共同点：他们都是通过对同一和声理论的更广阔的概念找到新的和弦与转调的。我们这一时代在和声实验方面所以搞得如此突出，就在于至少在一段时间内整套过去的和声理论都被扔到一边去了。现在不再是扩大旧体系的问题了，而是创造某种崭新的体系的问题了。

在瓦格纳之后不久出现了分界线。在这未经探明的和声领域中，德彪西、勋伯格和斯特拉文斯基是主要的探索者。瓦格纳用他的半音主义(chromaticism)开始打破旧的和声语言。我已经解释过，直到十九世纪末，我们的体系无疑在实践上是允许一个主要的主音在音阶中占有统治地位的，也就是说，在一首乐曲中只有一个主要调性。认为向其它调性的转调只是暂时的。这不可避免地暗示着要回到主调上来。既然有十二种不同的自然音阶，就可以用一个钟面来代转调，让XII代表主调。十七——十八世纪的作曲家在转调手法上未敢做更多的探索，他们会从XII到I到XI再回到XII。后来的作曲家胆子大了些，但在回到XII这一点上还是有强制性的。然而瓦格纳在从一个调性转到另一个调性上曾扩充到这种程度，以致于使人感到开始失去了调性中心。他大胆地从XII转到XI、到IX、到III等等，使人摸不清什么时候会回到调性中心上来，如果还会回来的话。

勋伯格对这种和声上的混淆不清做出了合乎逻辑的

结论，索性放弃了调性的原则。为了与调性音乐相区别，人们通常称他的和声体系为“无调性”(atonality)①。剩下是半音音阶中的十二个“均等”的半音音列。勋伯格自己后来也发觉这残剩部分有些混乱，就开始为处理这十二个均等的半音建立新的体系，并称之为十二音体系。我在这里只是稍提它一下，不再做详尽解释，避免离题太远。

在和声革新方面尽管德彪西不如勋伯格那样激进，在瓦解旧体系方面却先于后者。德彪西作为有史以来最富有天赋的作曲家之一，是当代第一个敢于单纯凭听觉鉴别什么是好的和声的音乐家。在德彪西那里，分析家发现一些不能用旧和声学解释的和弦。假如有人问德彪西为什么用这些和弦，我肯定他会做出下列唯一可能的回答：“我喜欢这样做！”就像一个作曲家终于对自己的听觉有了信心。我说得夸张了一些，因为作曲家毕竟不需要等待理论家去告诉他们该或不该做什么。情况正好相反，只有在作曲家凭直觉把音乐写出来之后，理论家才去解释他们的逻辑思维。

不管怎么说，德彪西把过去所有占统治地位的和声学理论统统扫到了一边。他的作品宣告了一个完全自由的和声新时期的开始，自那时起对无数听众来说，它一直是一块绊脚石。他们抱怨说这种新音乐充满了“不谐和音”，而过去的全部音乐史都表明，谐和音与不谐和音总该合理地相混合。

① 勋伯格不同意使用“无调性”这个字眼，不过为了方便而不是为了精确起见，人们仍然使用这个字眼。——原注

如果我们要把这块绊脚石挪开，就必须用一段文章把谐和音与不谐和音这个问题交待一下。像过去多次指出的那样，整个问题纯粹是相对的。只说谐和音好听，不谐和音不好听，未免把问题看得太简单了。根据你所生活的时期，根据你听音乐的经验，根据和弦是用铜管乐器奏出的极强音还是用弦乐器奏出的柔和的极弱音，你可以说一个和弦对于你或多或少都会是不谐和的。所以，不谐和音只是相对的——对于你，你所处的时代，以及它在整首乐曲中所占的地位是相对的。这并不意味着否认不谐和音的存在(像某些评论员做的那样)，只是说，谐和音和不谐和音的恰当的混合取决于作曲家的判断力。如果所有新的音乐在你听来都是一成不变地不谐和，可以肯定你在听当代音乐方面还缺乏足够欣赏的能力，而这种情况是不足为奇的，当我们想到一般听众所听的新音乐比他们听的旧音乐要少得多，就不难理解这一点了。

另一个重要的和声革新发生在第一次世界大战前。由于这种和声与无调性有类似的革命性音响效果，曾被人们混淆过。但实际上它正好与无调性相反，因为它不仅是重新，而且是加倍地确认了调性的原则。也就是说，由于不满足于一种调性，它采用了使两个或两个以上的不同调性同时发声的方法，这种有时被米约运用得非常成功的手法成了人们所熟知的多调性手法。一个鲜明的例子是米约根据巴西的主题写的乐曲《驼子》(Corcova-

do)，在这部乐曲中右手弹D大调，左手则试图弹G大调。你若是想领略一下这种新音乐的多调性的话，不妨去聆听之，直到你对它们像对舒曼或肖邦的作品那样熟悉为止。这样做后，你可能会发现自己还是一点儿也不喜欢这种音乐（不消说，并不是所有的多调性音乐都是好音乐），不过，它们将不再是那种打扰你的、由于和声的抵触而产生的"不谐和音"了。

二十世纪前半叶的和声革命现在已明显地结束了。多调性和无调性都已成了现代音乐手法的正常部分。有一种没有料到的发展趋势是值得注意的：二次大战结束时，人们对勋伯格的十二音体系又重新发生了兴趣，特别是像意大利、法国、瑞士等这样一些没有受过多少影响或没有迹象表明他们受过影响的国家。像意大利的卢伊季·达拉皮可拉(Luigi Dallapiccola)和瑞士的弗兰克·马丁(Frank Martin)一类的作曲家，毫不犹豫地从十二音体系中吸取了调性的启示，从而拔除了它的某些泛半音(panchromatic)的芒刺。更年轻的一代，勋伯格那位更激进的学生安东·韦伯恩的追随者们，则坚持写一些比那位维也纳大师的作品更严格地无主题和无调性的音乐。

尽管出现了和声革新，大部分当代音乐基本上仍是自然音阶的和有调性的，不过再也不是十九世纪末的那种自然音阶的和调性的和声了。像大多数革命一样，和声上的革新也在我们这一时代的和声表现手法上打上了印记。结果，现代音乐虽说通常是有调性中心的，可是

从旧的意义上说却又没有可供分析的调性。这种和声方面的保守主义倾向当然有助于缩小当代作曲家及其听众之间的差距。通过唱片、电台和电影声带的不断传播，往日在和声方面进行的大胆革新正在逐渐地、不费劲地被吸收到当代的音乐语言中来。

音乐的四种要素

音　　色

节奏、旋律与和声之后就是音色。正像不听见某种特有的音色就不可能听到讲话一样，音乐也只能以某种特有的音色存在。音乐的音色正如绘画中的颜色。音色是一种极为吸引人的要素，这不仅是由于已经探索到大量的音色资源，而且由于未来的无限的可能性。

音色是某种产生音乐的特殊媒介所产生的音质。这是每个人都非常熟悉的对某件事物所下的正式定义。正像大多数人能区分白色和绿色一样，对他们来说区分音色的能力也是天生的。很难设想一个人会"音盲"到不能区分男低音和女高音，大号和大提琴的地步。这不属于是否知道声部或乐器的名称的问题，而是既使把两者都藏在幕后也能区分两者音质的差别的问题。

因此，从本能上说，每个人在全面地理解音色的各个方面都有良好的基础。不要让这种自然的鉴赏力把你

的趣味局限在只爱听某些你喜欢的音色而排斥其它一切音色。我是指非常喜爱小提琴的音响而极端讨厌其它任何乐器的人。一个有经验的聆听者应当愿意把自己的鉴赏力扩大到包括所有已知的音色。以此，尽管我已经说过，每个人都能大致地区分音色，但是只有有经验的聆听者才能区分那些细微差别。即使是一个音乐院的学生，在开始时也很难把单簧管和它的兄弟——低音单簧管的音色区别开来。

明智的聆听者在音色方面主要应该做到两点：（1）提高自己对不同乐器和它们的不同音色特征的鉴别能力；（2）更好地鉴赏作曲家在使用乐器和乐器组合时的表现目的。

在对每一种乐器的特有音质进行探索之前，必须更充分地解释作曲家对他使用的乐器的看法。毕竟，各个音乐主题并不都是一开始就完全局限于某种音色上的。作曲家经常要找到一个可以用小提琴、长笛、单簧管、小号或其它五、六种乐器演奏的主题。那么，使他作出决定性的选择的东西是什么呢？那就是哪件乐器的音色最能表达他的乐思涵义。换句话说，他的选择取决于任何特定乐器的表情涵义。这种情况不仅适用于一种乐器，而且适用于乐器组合。在某种情况下，选择大管而不选择双簧管的作曲家，也许还要考虑他的乐思是否最好用弦乐合奏或整个乐队来表现。在任何情况下，使他做出决定的都是他想表达的表情涵义。

当然，作曲家在构思主题时有时也会同时想到音质

的装饰。乐曲中有这种杰出的例子。人们经常引用的一个例子是《牧神午后》开始时的长笛独奏。如果用其它的乐器而不用长笛来演奏这同一主题，就会导致完全不同的情绪。不可能想像德彪西是先构思主题，然后才决定为长笛谱写；两者一定是同时构思的。但这并没有解决问题。

因为就是在那些作曲家一开始就想好了如何配器的主题中，一首特定的乐曲在音乐发展过程中也有可能需要对同一主题做不同的配器处理。在这种情况下，作曲家就像剧作家需要对某个女演员在某一特定场景中穿什么衣服做出决定一样。舞台上，一个女演员坐在公园的长凳上。剧作家希望幕一拉开，观众就可以从她的穿着上了解她当时的情绪。这不仅是一件漂亮的衣服，而是一件经过特别设计的、使你在特定的场景对这一特定的人物产生特定的感觉的衣服。这同样适用于“打扮”音乐主题的作曲家。借他选用的音色品种是如此丰富，以至于只有当他清楚地了解他想要表达什么样的感情之后，他才能做出决定，是选用这种乐器还是那种乐器或这组乐器还是那组乐器。

特定的音色与特定的音乐有必然的联系，这种看法是比较新颖的。看来亨德尔以前的作曲家对乐器的音色并不怎么在意。至少，他们大多数在自己的作品中甚至没有明确指明哪段音乐需要用什么乐器。很明显，一首四个声部的乐谱应该有四件木管乐器演奏，还是由四件弦乐器演奏，对他们说来都无所谓。现代的作曲家则

持某种乐器表达某种乐思，这一特点他们在创作时已经表现得如此明显，以至即使在同一音域之中，小提琴的部份可能没法用双簧管演奏。

作曲家所使用的各种不同的音色是逐渐进入音乐的。通常分成三个步骤：首先要发明乐器；其次，既然乐器像其它发明一样最初总是很原始的，就要使它完善化；第三，演奏者必须逐渐掌握演奏这种新乐器的技巧。钢琴、提琴、以及大多数其它乐器都有这样的过程。

当然，每件乐器不管如何完善，都有它的局限性。有音域、力度和演奏方面的局限性。乐器各自可以奏得很低，但不能再低；可以奏得很高，但不能再高。作曲家有时希望双簧管可以吹得比它原来的音域降低半个音，但毫无办法，因为这种局限性是规定了的。力度的局限性也是如此。小号与小提琴相比，可以吹得很响，但不能比它所能达到的力度更响。作曲家有时会痛苦地感觉到这一点，但仍是毫无办法。

作曲家还必须经常考虑到演奏的难度。一支注定应该用单簧管演奏的旋律乐思，有时会采用某一组特定的音符使吹奏者感到有难以克服的困难，这是由于他的乐器的某些结构特性决定的。这些音符若用双簧管或大管来演奏可能十分容易，可是用单簧管演奏就恰恰很难。所以，作曲家在选择音色方面也不是完全自由的。

不过，他们的处境要比他们的前人好得多了。这正是因为乐器是一种机器，可以像其它任何一种机器一样

加以改进。就音色来说，任何当代作曲家都可以享受到贝多芬没有享受到的好处。当代作曲家除了可以从前人那里吸取经验外，还可以利用新的和改进了的材料，这一点在使用乐队方面尤其明显。那些对当代音乐持严厉态度并为此感到自豪的评论家所以会自愿地允许当代作曲家用华丽和巧妙的手法使用乐队，也就不足为怪了。

如今，一个作曲家要对各种乐器的基本性质非常敏感，这是很重要的——也就是说，要知道如何最好地发挥它的特性。我现在想用大家十分熟悉的乐器——钢琴——做例子，来说明我所指的利用一件乐器的特点的意思。一篇有关配器的论文对各种乐器也会起到同样的作用。

钢琴是使用起来很方便的乐器——是"打杂女仆"——有人这样称呼它。它可以代替包括乐队在内的各种乐器。但它本身也是一件乐器——一架钢琴——因而也有它独特的性能和特点。能够使用钢琴基本特性的作曲家可以最充分地发扬它的长处。让我们看看它的基本特性是什么。

钢琴可以有两种用法：或者作为振动乐器，或者作为非振动乐器。所以如此是因为它是由横跨一个钢架的一系列琴弦构成的，每一根弦都有一个制音器。这制音器对钢琴的性能是极为重要的，它受钢琴踏板的控制。在不踩踏板的情况下，钢琴的音只能维持在弹奏者的手指压在键上的时间之内。但是若把制音器挪开（把踏板踩下），音就能持续下去。不管是哪种情况，钢琴的音的强

度都随着奏出的一瞬间开始减弱。踏板把这个缺点减少到最低限度，因此为优秀的钢琴写作保持了音调。

虽然钢琴是在1711年前后由克利斯托弗利(Christori)发明的，作曲家直到十九世纪中叶才理解如何用真正符合踏板的特性的方式发挥踏板的优点。肖邦、舒曼和李斯特是钢琴作品的大师，因为他们都充分利用了钢琴作为振动乐器的特点。法国的德彪西和拉威尔，俄国的斯克利亚宾，就他们的钢琴作品来说都继承了肖邦和李斯特的传统。他们都充分地认识到这样一个事实：即钢琴的特点之一是，它是共振的琴弦的集合体，能够发出优美的和天鹅绒般柔和的音，或明快和尖锐的密集的音，所有这些音都可以在放在制音踏板的一瞬间消逝。

比较现代的作曲家则利用钢琴的另一基本特性——非振动音。

非振动的钢琴是很少使用或不使用踏板的钢琴。弹奏这种钢琴产生一种很硬的、干巴巴的、有独特价值的钢琴音色。现代作曲家为了寻求刺耳的、打击的音响效果，从这种新的钢琴的使用方法中找到了宝贵的途径，把它变成了一种大型的木琴。在贝拉·巴托克、卡洛斯·查维斯或亚瑟·奥涅格(Arthur Honegger)这些现在作曲家的钢琴作品中可以找到极好的例子。奥涅格在为钢琴和乐队写的《小协奏曲》中有一个很动人的最后乐章，爆发出一种干巴巴的、刺耳的钢琴音响。

我所叙述的有关钢琴的一切也同样适用于其它的乐器。肯定每一种乐器都有它的独特的创作方式。各种乐器所产生的独特的音色正是作曲家所要寻求的。

单纯音色

现在我们可以更好地探讨一下音色了，如通常在交响乐队里的那些音色。管弦乐器通常被看成是规范的乐器，因为这些是作曲家的总谱中最容易找到的。以后我们就会明白这些单纯的音色是如何被混合，形成各种乐器组合的音色。

管弦乐器被分成四大组。第一组当然是弦乐器；第二组是木管乐器；第三组是铜管乐器；第四组是打击乐器。每一组都由一些相关的、类似的乐器构成的。每个作曲家在作曲时都要时刻考虑到这四组乐器。

最常用的弦乐组是有四种不同的弦乐器构成的，即小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。

大家最熟悉的乐器当然是小提琴。在管弦乐作品中，小提琴被分成两部分，即所谓第一小提琴和第二小提琴，但只指这一种乐器。当然不需要叙述小提琴所具有的抒情性和歌唱性，这对我们来说是太熟悉了。不过你们也许不那么熟悉可以给这种乐器带来更丰富的音色的某些特殊效果。

其中最重要的是拨弦，就是用手指拨动琴弦而不是用弓拉，从而产生有点象吉他似的效果。这也是我们相当熟悉的。比较不熟悉的是泛音效果，这种效果是通过用手指轻轻接触琴弦，而不是象平常那样把手指按在琴弦上得来的，从而产生特别优美的长笛般的音色。双音是

指同时在两根和两根以上的弦上演奏，从而得到和弦般的效果。最后，通过使用弱音器，可以得到象是蒙上面纱的、灵敏的音色，弱音器是放在琴马上的附加装置，可以马上把提琴的音量减弱。

所有这些不同的效果，不仅从小提琴那里，而且可以从其它一切弦乐器那里得到。

中提琴是最容易和小提琴搞混的乐器，这不仅是由于它在外观上与小提琴相像，而且持琴法和演奏法也类似。如果你仔细观察，就会发现它比小提琴略微大些，重些，音质比较低沉、压抑。它的音没有小提琴的高，可以低些。如果说小提琴奏的是女高音的话，中提琴奏的就是女低音，如果说它缺乏小提琴所具有的轻巧的抒情性的话，它却具有一种庄重的富有表情的洪亮音调。

大提琴很容易辨认，因为演奏时是由坐着的演奏者紧紧把它支撑在两膝之间的。如果说中提琴演奏的是女低音，大提琴演奏的就是男中音和男低音。它的音域比中提琴整整低一个八度，以补偿它不能发出那么高的音。大提琴的音质是众所周知的。不过作曲家却意识到它的三种不同的音域：在较高的音域中，大提琴可以是感情强烈动人的乐器；在较低的音域中，它的音质庄重深厚；在中间音域，也是最常使用的音域，它发出的是更熟悉的大提琴音色——严肃、流畅和男中音似的音质，几乎总是表达某种程度的感情。

弦乐器家族中的最后一个成员是低音提琴，它是最大的弦乐器，必须站着演奏。由于爵士乐队中使用它，

使它最近逐渐取得了与它的体积相称的地位。当它最初被用在管弦乐队中时，它只起一种卑微的作用，其作用除了比大提琴低八度外（为此称它为“倍低音”），没有什么别的了。这个任务它完成得很好。后来作曲家为它写了专门由它演奏的部分，把它放在乐队的深处。几乎从来不把它作为独奏乐器，如果你听到过低音提琴试图奏一支旋律，你会理解为什么这样做的。低音提琴的正当功能是为在它上面的整个音响结构提供牢固的基础。

管弦乐器的第二组是木管乐器。它们也分四种，不过在这种情况下每一种主要乐器又都是一种与它密切相关的、堂兄弟类的乐器。四种主要的木管乐器是：长笛、双簧管、单簧管和大管。长笛的“堂兄弟”是短笛和G调长笛；双簧管的亲戚是英国号，有一本配器法的书说它既不是英国的，也不是号，不过仍是这样称呼罢了；单簧管的亲戚是高音单簧管和低音单簧管；大管之外还有低音大管。

最近还加入了一种新的乐器，在某种程度上说也是木管乐器，叫做萨克斯管。你们可能已经听到过了。起初只是在普通的交响乐队中偶尔使用它，后来爵士乐队突然开始利用它，现在交响乐队又更广泛地使用它了。

如果管弦乐队中所有的乐器都以最大的音量演奏，通常可以听到短笛声压倒一切。在奏非常强的力度时，短笛发出一种尖锐而嘹亮的音色，在可听距离内能盖过其它任何乐器。作曲家在使用短笛时是很小心的。通常它所吹的只是比长笛高八度的音符。不过最近作曲家表

明，如果在中间的音域中小声吹奏，短笛具有很迷人的纤细的歌唱性音质。

长笛的音色是很熟悉的。它拥有一种柔和的、超然的、流畅的或羽毛般的音色。由于它明确的个性，长笛是管弦乐队中最迷人的乐器之一。它极为灵敏，可以吹得很快，在一秒钟之内可以吹出比任何其它管乐器更多的音符。大多数听众对它的高音区很熟悉。近年来人们又广泛地利用了它的低音区，在这个音域里它有极为独特的阴郁的表现力。

双簧管拥有一种鼻音效果，与长笛的音色十分不同。（双簧管竖着吹，而长笛则横着吹。）双簧管在木管乐器中最富有表现力，这是一种出自内心的表现力。与双簧管相比，长笛显得不受个人感情的影响。双簧管有某种田园的音质，作曲家经常很好地利用这特点。如果要在双簧管有限的音质范围内加以充分的变化，比起其它木管乐器必须吹得更好才行。

英国管（英国号）是类似男中音的双簧管，没有经验的听众常把它与双簧管的音色相混淆。然而它有一种独特的如诉如泣的音质，瓦格纳在歌剧《特里斯坦和伊索尔德》第三幕的引子中充分地利用了这一点。

单簧管有一种流畅的、开阔的几乎是空洞的音响。它比双簧管显得冷漠、平静，而且更加辉煌。在音质上更接近长笛而不是双簧管，它的灵活性差不多和长笛的一样，不管什么旋律都可以吹得很美。它的低音区有一种独特的、深入人心的音色。它的力度范围比任何其它木

管乐器都大，可以从耳语声扩大到最辉煌的强音。

低音单簧管与单簧管区别不大，只是比它低八度。它的低音区有一种令人难忘的、幽灵般的音质。

大管是乐器中的多面手之一，它可以承担若干不同的任务。在高音区，它有一种哀伤的特殊音响。斯特拉文斯基在《春之祭》的开头极好地利用了这种音色。另一方面，大管在低音区发出一种干巴巴、幽默的断奏，效果几乎是顽皮的。由于它的音质有相当的分量，经常用于加强沉闷的低音的共鸣。大管当然是便于使用的乐器。

低音大管与大管的关系正象低音提琴与大提琴的关系一样。在《鹅妈妈组曲》的《美人与野兽》中，拉威尔用大管表现野兽的特点。低音大管主要用于为乐队提供它特别需要的低声部。

铜管乐组也象其它乐器组一样，分为四大类。即：法国号（圆号）、小号、长号、以及大号。（短号特别像小号，不需要专门叙述。）

法国号具有可爱的圆润的音质——一种柔和的、令人满意的、几乎是流畅的音质。大声吹奏时，它发出庄严的、黄铜般的音质，与它的比较柔和的音质完全相反。我从来没有听到过比八支法国圆号同时用非常强的力度齐奏一支旋律时更宏伟的音响了。在使用弱音器或把手伸进喇叭口时，可以听到另一种非常有效的洪亮音响。竭力吹奏时，会产生一种塞满了的、粗糙的音响。以同样的程序，自然地吹奏时，会听到具有魔力的，似

乎从远处传来的非尘世的音响。

小号是嘹亮、尖锐、占主导地位的谁都熟悉的乐器。它是所有作曲家在高潮时使用的支柱。但在轻轻吹奏时也具有美妙的音质。象法国号似的，它也有专门的弱音器，加上弱音器后在戏剧性时刻它可以吹出不可缺少的咆哮般的、刺耳的响声，在吹奏弱音时则产生一种柔和的、悦耳的、长笛般的声音。最近，爵士乐队的小号手使用许多不同的弱音器，各种弱音器所产生的洪亮度很不相同。其中有些弱音器肯定会被交响乐队所采用。

长号的音质类似法国号，它也有一种崇高的、宏伟的音响，甚至比法国号的更响亮、更圆润，但由于它在吹奏极强音时音色辉煌，它在某种程度上也接近于小号。乐队的长号的段落使用得恰到好处，往往造成辉煌和庄严的片刻。

大号是乐队中引人注目的乐器之一，因为演奏者得用双臂抱住它吹。掌握它并不很容易，要吹好它，必须牙齿整齐，肺活量大。它是一种比较沉重的、更高贵的、不容易搬动的长号。很少用它吹奏旋律，不过近年来作曲家也用它那狗熊般的声音表现偶然使用的主题，并取得不同的效果。（由拉威尔改编的穆索尔斯基的管弦乐曲《图画展览会》中的大号独奏是特别恰当的例子。）不过，在大多数情况下它的功能是加强低音，在这方面它起了很好的作用。

管弦乐队的第四大组乐器由各种打击乐器构成。参加过音乐会的人都会注意到打击乐器，也许会注意得过份了。除了少数例外，这些乐器没有固定的音高。打击乐的使用方式通常是下述三种之一：加强节奏效果；从力度上加强高潮感；使其它乐器更加富有色彩。打击乐的效果与使用形成反比，也就是说，愈是关键时刻使用，效果愈不好。

在打击乐器中，鼓类最引人注目。鼓的体积和类型不同，从小冬冬鼓一直到大鼓。鼓是节奏与噪音的制造者。唯一有明确的音高的鼓是大家所熟悉的定音鼓，通常以两个或三个为一组使用。用两根鼓槌敲打时，它的力度可以从像远方模糊的闷雷到震耳欲聋的连续重击。其它非鼓类的噪音制造者有：铜钹、锣或小锣、响木、三角铁、响板等等。

其它一些打击乐器则能提供音色而不是噪音或节奏，它们多数都有明确的音高，如键盘钢片琴和钟琴、木琴、铝板琴、管钟等等。前两种乐器发出细小的、铃样的声音，对增加音色很有裨益：木琴也许是大家最熟悉的，铝板琴是新加的。一些像竖琴、吉他和曼陀铃之类的乐器由于拨弦的音色有时也归于打击乐。最近几年，钢琴也被作为管弦乐队的一个组成部分。

当然，还有若干非管弦乐队的乐器，如风琴、簧风琴、手风琴——更不用说人声了——数不胜数，所有这些有时都被用于管弦乐队。

混合音色

以不同的组合方式将不同的乐器混合起来是作曲家

比较高兴做的事。尽管从理论上说，可能有大量的组合方式，作曲家一般仍然局限于熟悉的那些乐器组合方式之中。这些可能是同组乐器的组合，如弦乐四重奏；或不同类型的乐器的组合，如长笛、大提琴和竖琴。我们所能做的只是提一下几种习惯的组合方式：三重奏，由小提琴、大提琴和钢琴组成；木管五重奏，由长笛、双簧管、单簧管、大管和圆号组成；单簧管五重奏（与弦乐器）以及长笛、单簧管和大管的三重奏。近年来，作曲家用不寻常的组合方式进行了不少实验，取得了不同的结果，最富有创新精神的成功的作品之一是斯特拉文斯基为芭蕾舞《婚礼》(Les Noces)所写的管弦乐配乐，由四架钢琴和十三件打击乐器组成。

弦乐四重奏是所有室内乐组合中最常见的，由两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴组成。如果作曲家倾向于表现内心世界，弦乐四重奏是再好不过的表现手段了。因为它的音色给人以亲密的和个人的感情，这种感情在与乐器的音响能够密切接触的室内可以得到最好的表达。永远不能忽视传播手段的局限性。作曲家经常犯的错误是企图使弦乐四重奏听起来像个小管弦乐队。在它自己的范围内弦乐四重奏是复调的极好媒介，也就是说它是建立在四件乐器的不同声部的基础之上的。在聆听弦乐四重奏时，必须准备从对位的角度去听。这将在音乐的织体一章中加以详述。

毫无疑问，交响乐队是作曲家所发展的最有趣的乐器组合。从聆听者的角度上看也是如此，因为它本身包括了各式各样的乐器组合及无穷无尽的变化。

在听管弦乐队演奏时，要时刻记住这四大组乐器和它们的相互关系。不要被定音鼓的敲击者的滑稽动作所迷惑，不管它多么吸引人。也不要因为弦乐器组坐在前面离你最近，就把注意力全集中在他们身上。摆脱掉聆听管弦乐的坏习惯。在听管弦乐队演奏时除了欣赏音响美之外，主要是由从属的组成部分中提取主旋律的素材。主旋律通常由一个组过渡到另一个组，或从一件乐器过渡到另一件乐器，要想跟上它的行踪就必需时刻保持清醒的头脑。作曲家会通过小心地平衡乐器的音响帮助你做到这点；指挥则通过实现这些平衡，根据作曲家的意图进行个别调整来帮你做到这点。但是假若你不准备把主旋律从伴奏音响网中区分出来，那么谁也帮不了你的忙。

如果你适当地看指挥，他对你可能会有所帮助。他通常会把主要精力放在演奏主旋律的乐器上。如果你仔细观察他的动作，不需要事先熟悉这首乐曲就会知道你应当把注意力集中在什么地方。不消说，好的指挥会限于使用必要的手势，否则他非常容易使人分散注意力。

在美国写的关于音色的这一段文章，如果不提及爵士乐队——我们自己对新的管弦乐队音色所作的富有首创性的贡献——就会显得不完整。不管你是否喜欢爵士乐队，它在新型的音响效果方面确实是一个创造。不使用弦乐器而单纯以铜管和木管乐器作为旋律乐器，使现代的伴舞乐队与维也纳式的圆舞曲乐队迥然不同。如果

你仔细地听爵士乐队的演奏，你就会发现某些乐器是提供节奏背景的（钢琴、班卓琴、低音提琴和打击乐器），其它乐器则构成和声织体，按惯例由一种独奏乐器演奏旋律。小号、单簧管、萨克斯管和长号交替地作为和声的和旋律的乐器使用。当旋律被一种或几种次要旋律配合时，就真正开始有趣了，旋律和节奏的要素错综复杂，只有极为仔细地倾听才能理出个眉目来。爵士乐队完全可以作为练习区分不同音乐要素的手段。当爵士乐队的演奏达到高潮时，它会向你提出大量的问题。

音乐的织体

为了更好地欣赏音乐，外行应该大体上做到区分三种不同的音乐织体。这三种织体是单音音乐（monophonic）、主音音乐（homophonic）以及复调音乐（polyphonic）。

单音音乐当然是这三者中最简单的。它是由一支没有伴奏的旋律构成的。中国和印度的音乐在织体上是单音式的，因为在这两国的音乐中没有我们所理解的那种伴随主旋律的和声，除了复杂的节奏性的打击乐伴奏之外，旋律本身特别细腻和微妙，使用了在我们的体系中所不熟悉的四分之一音程和其它较小的音程。不仅是所有的东方民族，希腊人也有一种单音式织体的音乐。

在西方音乐中，单音音乐发展得最完美的是格列高

里圣咏。这种音乐起源于很早期的、说不上是什么时候开始的教会音乐，经过一代代教会作曲家对类似素材的反复加工，它的表现能力大大地加强了。它是西方音乐中无伴奏的旋律的最好的例子。

从那以后通常只是偶尔地采用单音音乐。这种音乐好像停顿了片刻，把注意力集中到单一的线条上，从而产生了与一幅风景画中的一片开阔地带相似的效果。当然也有一些为长笛或大提琴之类的独奏乐器写的单线条的奏鸣曲，这些都是十八世纪和二十世纪的作曲家写的。由于伴奏和声有数百年的历史，这些单线条的作品往往暗示着和声，尽管实际上没有一首作品有这样的音响。总的说，单音音乐是所有音乐织体中最清晰的，很容易听懂。

第二种——主音音乐织体——听起来只比单音音乐稍微难些。由于经常被应用于乐曲中，所以对听众来说主音音乐是很重要的。它由一支主要的旋律线与和弦的伴奏构成。十六世纪末以前，音乐始终是从声乐的和对位的角度考虑的，那时候人们并不知道我们所理解的这种主音音乐的织体。主音音乐是意大利早期歌剧作曲家所“发明”的，他们当时力图寻找比对位法更有可能直接表达戏剧性情绪的和更清晰地为歌词配乐的方法。

后来发生的事很容易解释。对简单的和弦进行有两种考虑的方式。或者是从对位的角度去考虑，即一个和弦中的每个各别的声部移向向下一个和弦中的它的下一个音符中去；或者从和声的角度去考虑，在这种情况下不

再考虑各别的声部。问题在于，十七世纪意大利革新者的前辈一直是以第一种方式考虑和声的，认为和声是各别声部相互结合的产物。当把全部重点都放到单一的线条上的时候，就迈出了革命性的一步，而其它所有要素则被降到只不过是伴奏和弦的地位。

下面是选自卡契尼的主音音乐的一个早期的例子，展示"较新的"、较朴素的和弦伴奏。只有对历史有相当的了解，才能认识到这一谱例对初次听到它的人来说，显得多么新颖。



不久这些简单的和弦就分解了，或者说音型化了。音型化或将这些和弦变成流畅的琶音并没有改变和弦的本质。这种手法一旦被发现就加以精心制作，从那以后它就对作曲家产生了不同寻常的魅力。上述和弦音型的例子如下：



真正给欣赏带来困难的音乐织体是第三类——复调织体。以复调手法写的音乐要求聆听者更加集中注意力，因为它是通过几支独立的旋律线进展的，他们共同组成和声。听这种音乐所以感到困难是由于我们的欣赏习惯是用和声表达的音乐形成的；而复调音乐则要求我们更多地从旋律线方面去聆听，在一定意义上不考虑那些组合成的和声。

这一点对专心听音乐来说是非常重要的，谁也不能忽视。我们必须时刻记住，1600年以前所写的全部音乐和那之后所写的大量音乐都是复调音乐，所以聆听帕列斯特里那或奥兰多·迪·拉索① 的作品的方式就必须与聆听舒伯特或肖邦的作品的方式有所不同。这不但是由

① Orlando di Lasso (1530—1594)，比利时作曲家，著有各种宗教音乐2000余首。

于它们具有不同的情感涵义，而且由于在技术上它们也是以完全不同的方式构思的。复调织体意味着，聆听者能够听出不同的声部所奏的不同的旋律线；而不仅是垂直地听到所有的声部进行。

在本书中，再也没有比这更需要举例说明的了。聆听者如果不反复聆听同一首乐曲，努力用心区分那些交织的声部，就不可能彻底地领会这首乐曲。现在我们只举一个例子：巴赫的著名的合唱前奏曲«Ich ruf zuwir, Herr Jesu Crist»。

这是三个声部的复调音乐的例子。为了做一次实验，请把这短小的乐曲聆听四遍。第一遍听最容易听的声部——女高音；然后听男低音，这个声部的进行显得很平稳，使用重复的音符；此后再听女低音或中音，这个声部是一种音型式的旋律，但由于是以十六分音符（较快的）进行的，很容易与其它声部区分开来。现在同时听三个声部心中继续把它们区分开：女高音以它持续的旋律；女低音以它更流畅的内旋律；男低音以它稳重的旋律进行。如果再做一次补充实验的话，可以每次听两个声部：女高音和男低音；女低音和女高音；男低音和女低音；之后同时听三个声部。

在进行这小实验中，你为自己做了一件非常有价值的事。等到你对所有的复调音乐都能这样听的时候——一个声部对一个声部，一支线条对一支线条你才有可能适当地领会复调音乐。

复调的织体提出了这样一个问题：人类的听觉究竟能够同时听到多少独立的声部？对这个问题，有不同的看法。甚至作曲家偶尔也会非难复调音乐，认为它是一种强加于我们的理性的乐思——不是自然的乐思。不过，我可以有把握地说，只要有相当的聆听能力，听两个声部或三个声部的音乐并不会使我过分费脑筋。只有当复调音乐是由四、五、六或八个独立的声部组成时，才会使我们感到困难。不过，按一般惯例，作曲家会帮助我们解决聆听复调音乐的困难，因为他很少让所有的声部同时进行。即使在四个声部的复调音乐中，作曲家通常也会做到使一个声部静止不动，让其它三个声部积极进行，这样就会大大减少聆听者的负担。

关于复调音乐还应该说明这一点：反复聆听复调音乐比反复聆听主音音乐更容易保持兴趣。即使你不能把所有的独立声部都听得同样地好，当你再听的时候，也很有可能又听到一些不同的东西，你总是可以从不同的角度去聆听。不过，是否可以同时听到几个声部，现在纯粹是个学术问题了，因为世界上大量的卓越的乐曲是按照聆听复调音乐的原理写的。

此外，当代作曲家表现了重新对复调创作感兴趣的明显倾向。这是对十九世纪基本上是主音音乐的织体的部分反作用。由于比较新的作曲家更加赞同十八世纪的美学理想，他们也就接受了那个时期的对位织体，但有这样一个不同点：他们创作的独立声部所导致的和声不再是传统的和声了。这种较新的对位法有时称为是线条式的，或“不谐和的”对位法。从聆听者的角度看，由于

没有可以求助的流畅的和声网，在现代对位法中区分每一声部就不那么困难了。在最近的一些对位音乐的作品中，声部是“突出”的，因为强调的是声部的独立性而不是声部的共同性。

下面是选自兴德米特的较新的对位法的一个谱例，兴德米特是现代最优秀的一个复调织制的实践者：



那么就请记住，不管是巴赫的还是兴德米特的复调织体，都要用完全一样的方式聆听。

当然，并不是所有的音乐都属于这三种不同织体中的一种。在任何乐曲中，作曲家都可能不用过渡就从一种织体转向另一种织体。作为一个聆听者，应该随时准备倾听作曲家所选择的织体。他所选择的织体不是不具有感情意味的。很明显，单一的、无伴奏旋律线要比复杂的音响网更容易引起自由感和直接的个人的表情。主音音乐的效果在很大程度上依赖于和声背景，一般地说比复调音乐更能直接地感染听众。而复调音乐则带来更多的理性成分。为了领会音乐必须更积极地倾听这一事

实也导致更大的理性方面的努力。按惯例，作曲家在写复调音乐时投入的智力也更多些。在一首乐曲中使用所有三种织体会产生更丰富多采的表情。

在一首音乐杰作中包含各种不同的音乐织体，贝多芬《第七交响曲》的快板乐章是个很好的例子。开始部分差不多全是和弦，只是在高声部暗示着一支旋律性分句。在织体上，不管怎么说，毫无疑义是主音音乐。此后，中提琴和一半大提琴奏出一支新的，丰满的歌唱性旋律。由于伴奏的高声部和低声部只不过是暗示开始的和弦结构，其效果只有部分是对立的。但是过了一阵，就到达纯对位的段落。围绕取自没有什么表现的第一主题的片断，第一和第二小提琴开始编织复调织体。在这对位部分的十六分音符的进行逐渐地附加在开始的和弦的非常强的音响之上，如果你能听清楚这一点，你就接近于领会贝多芬构思这个乐章的高潮的实际方式了。象惯例一样，更有意识地倾听将导致更深入地接触作曲家的思想，这不仅是从技术意义上说，因为对音乐的织体更加敏感，肯定会使你更完整地领会音乐所要表达的含义。

当读者有机会考虑有关基本曲式的章节之后，对于对位织体及其主音音乐的关系无疑地会有更全面的理解。特别是赋格曲式的论述会使聆听复调织体显得比较容易些。

音乐的结构

几乎每个人都可以马上辨别旋律、节奏、甚至和声；然而要辨别一首大型乐曲的结构背景就不那么容易了。因此从现在起把重点放在音乐的结构上。这是因为更有意识地倾听的时候，必须认识到，聆听的主要内容之一是把整首作品结合在一起的有计划的创作设计。

音乐的结构与其它艺术的结构没有什么不同，它只不过是艺术家的素材的紧凑的组织。但音乐素材是流动的而且是相当抽象的，由于音乐的这种特性，作曲家的组织工作就格外困难。

在解释音乐的曲式方面，现在有过分简单化的趋势。通常的作法是抓住某些著名的曲式模式，说明作曲家是如何在不同程度上在这些曲式范畴内写作的。不过，如果仔细检查多数名作就会发现它们很少完全符合教科书上所剖析的那些曲式。认为音乐的结构只不过是选择一种曲式类型把它填满感悟到的音调就行了的结论是不可避免的了。正确的理解应当是，曲式只能是一种活的有机体的逐渐成长，不论作曲家从什么前提出发。也就是说，“每一首真正的乐曲的曲式都是独特的”。决定曲式的正是音乐的内容。

尽管如此，作曲家决不是完全不管外在的曲式类型。因此，聆听者有必要理解特定的或选择的曲式与作曲家独立于这种曲式之间的关系。其中包括两个问题：作曲家对音乐史上的音乐曲式的又依赖又独立的关系。读者首先会问的是：“这些曲式是什么？为什么作曲家要为它们操心？”

要回答前一部分的问题很容易：奏鸣曲——快板曲式、变奏曲、帕萨卡里亚舞曲、赋格曲是一些熟悉的曲式名称。这些曲式的模式都是通过不同国家的多少代作曲家所积累的经验缓慢地发展成的。如果现在的作曲家想抛弃这一切经验，每一部新作品就都得从零开始，那是愚蠢的。特别是因为组织音乐素材从本质上说是很难的，因此作曲家每次开始创作时都倾向于依赖这些久经考验的曲式是很自然的。在开始创作之前，他们心里早已储存了所有这些使用过的和众所周知的音乐模式，这些模式是他们的后盾，有时也是激发他们的想象力的刺激物。

同样地，今日的剧作家尽管手边有各种各样的情节素材，通常也要使他的喜剧适合于三幕剧的形式。三幕剧已成为一种惯例——不是五幕剧。或许他宁愿采用由若干短场戏构成的形式，这种形式目前很受欢迎；或许是一部没有间歇的长的独幕剧。但不管他采用哪种形式，我们认为他总会从一种通用的戏剧形式开始的。同样地，作曲家每次也都是以一种通用的和众所周知的曲式开始的。

布佐尼认为这是个弱点。他写了一本小册子，力图证明未来的音乐要求把作曲家从过分依赖预定的曲式中

解放出来。尽管如此，作曲家仍然一如既往地依赖这些曲式，迄今仍然很少见到新的曲式模式的出现。

不过，不管采用哪种外在的模式，都必须满足某些基本结构原理的要求。换句话说，不管你的建筑蓝图是什么，都必须永远在心理上符合素材本身的特性。也正是这一事实迫使作曲家脱离了固有的模式。

例如，以一个正在按照一种含有尾声或结束段落的曲式创作作品的结尾的作曲家为例。有一天，当他正在对素材进行加工时，他碰巧想到了注定要成为这尾声的乐段，他想到的这一特定乐段很安静，在情绪上是怀旧的，而刚好这乐段之前，需要构筑一个很长的高潮。于是他开始着手创作高潮。但当他将高潮段落写完时，他发现这一段落使安静的尾声变得多余了。在这种情况下，根据逐渐发展的素材的要求，就要丢掉这一模式。贝多芬在《第七交响曲》的第一乐章中就是这样处理的。尽管所有的课本都谈到第一乐章的曲式的“对照的主题”，贝多芬都没有采用这种对照的主题，不是按通常的意义采用，这是由他所开始的主题素材的特性所决定的。

那么，就需要记住两件事。记住模式的一般轮廓，并记住作曲家的乐思的内涵迫使他以坚定的和个人的方式使用这种模式——只适用于这特定乐曲的唯一方式。这一点主要适用于艺术音乐。简朴的民歌在它们的小的构架内常常是属于完全相同的结构的，但决不会有两首交响乐是完全一模一样的。

在所有的曲式中首先要考虑的是创造以上章节中所

提过的长线条感。这条长线必须给我们一种方向感，而且使我们感到这是必然的去向。不管采用什么方式，总的效果是要使聆听者有一种满意的连贯感，这种连贯感产生于作曲家开始蕴酿乐思的心理的必然。

结构的区别

音乐的结构可以有两种考虑的方法：（1）把乐曲作为一个整体考虑它与曲式的关系；（2）一首乐曲中各别的、较短的部分与曲式的关系。较大型的曲式要与一首交响曲、奏鸣曲、或组曲的整个乐章一起考虑。较小的曲式单位会一起构成一个完整的乐章。

对于外行来说，如果与一部小说的结构作比较，这种曲式上的区别也许就会更清楚些。一部长篇小说可以分为四卷——I、II、III、IV 卷。就好象一部组曲或一首交响曲的四个乐章。第I卷又可分为五章；而第一乐章也可分成五个乐段。第一章小说可以包括许许多多的段落；而乐曲中的每一个乐段也可分成许多更小的乐段（遗憾的是这些更小的单位没有专门的术语）。小说的段落是由句子构成的。音乐中的句子与乐思相类似，当然，单词与单音相类似。不消说，这只是一般的比喻。

在概述一个单独的乐章时，习惯用字母 A、B、C 等代表较大的乐段；而用 a、b、c 等代表较小的乐段。

结构的原理

音乐中的一个非常重要的原则就是创造形式上的平

衡感。它对于这门艺术是如此重要，以致于无时无刻不以这种或那种方式为音乐创作所运用。这种原则就是反复。在结构上，绝大部分乐曲都是以广泛的演绎这种原则为基础的。也许是由于音乐的相当不定形的特性，因此在音乐中使用反复比较任何其它艺术中使用反复更显得合法。唯一需要提到的另一种形式的原则是反复的对立面——非反复。

一般地说，以反复为支柱的音乐可以分为五种不同的类型。第一种确切的反复；第二种是乐段或对称的反复；第三种是通过变奏反复；第四种是通过赋格处理反复；第五种是通过发展反复。以上各种反复（第一种除外），以后将在单独的章节中加以叙述。每种类型都有不同的曲式形式，这些曲式都有特殊的反复形式的标题。确切的反复（第一类）太简单了，不需要任何特殊的理论。其它类型根据下列曲式型式可以分成：

I 乐段的或对称的反复
- a、二段式
- b、三段式
- c、回旋曲
- d、自由的乐段改编

II 通过变奏反复
- a、固定低音
- b、帕萨卡里亚舞曲
- c、恰空舞曲
- d、主题与变奏

III 通过赋格处理的反复
- a、赋格
- b、大协奏曲
- c、合唱前奏曲
- d、经文歌和牧歌

IV 通过发展反复
- a、奏鸣曲（第一乐章曲式）

唯一的另一种基本形式是以非反复为基础的，就是所谓的"自由"形式。

在我们讨论这些大型的反复形式之前，对应用于较小规模的反复的原则进行一次研究是很明智的。这一点很容易做到，因为这些反复的原则既适用于由整个乐章构成的大乐段，也适用于每个乐段中的小单位。因此，曲式就像一系列轮中之轮，其中最小的轮子的结构与最大轮子的结构极为相似。民歌常常是根据与一个较小的单位很相似方法构成的，每当有可能时就用它说明最简单的反复的原则。

其中最基本的是确切的反复，它可以由 a-a-a-a 等符号来表示。在许多歌曲中都可以找到这种简单的反复，也就是为连续的情节反复同样的音乐。在类似的歌曲中，为了更好地配合歌词而在反复方面作小的改动时就出现了变奏的第一种形式。这种反复可以由 a-a′-a″-a‴ 等符号表示。

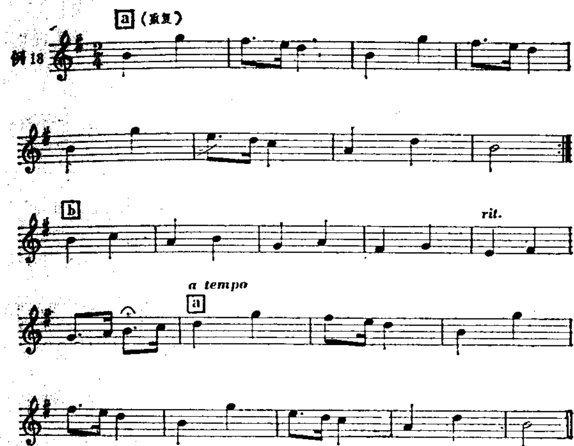
下一种反复的形式不仅对许多民歌是基本的形式，而且对艺术音乐的最小的和最大的乐段也是基本的形式。这是经过一段离题后的反复。这种反复可能是确切的，在这种情况下由 a-b-a 表示，也可能是变化了的，那就由a-b-á表示。在乐曲中，第一个a常常是立即反复，为了在偏离主题前使聆听者对第一分句和乐段留下深的印象，这种反复看来是很有必要的。不过大多数理论家认为，通过反复第一个 a，基本的 a-b-a 形式并没有改

变。（在乐曲中，可以用:‖符号来表示反复，公式是‖:a:‖-b-a）以下是两首民歌《月光》和《啊！你情愿，奥古斯汀》中的反复的例子：



在艺术音乐中也可以找到同样的公式。舒曼的《童年情景》中的第一首钢琴曲就是 a-b-a 结构的小乐曲的恰当的例子，其中反复了第一个 a，下面是省略伴奏的旋律线：

在贝多芬的《钢琴奏鸣曲》（作品 27 号，第二首）的谐谑曲的第一页中，可以发现在较长的乐曲中部分地采用这一公式，其中作了些微改变。这里，a 立即反复时，



通过节奏的某种移位稍微有了变化；而结尾时 a 的反复又通过较强的终止感与第一次反复有所不同。

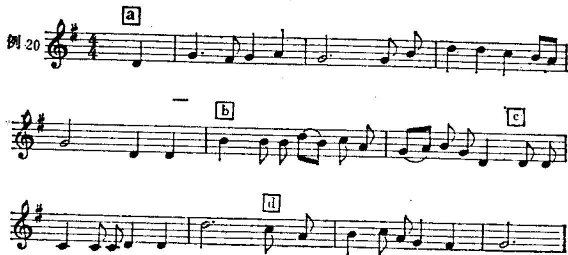
下面是旋律的轮廓：





很容易举出许多稍加变化的 a-b-a 公式的例子，但我的目的不是要包罗万象。关于这些较小单位应记住的是，每当揭示一个主题的时候，很有可能马上加以反复；而一旦反复了，就要偏离主题；偏离主题之后，就又要回到第一主题，不管是确切的反复还是有变化的反复。在以后的章节中，将介绍如何把 a-b-a 公式运用到整首乐曲（包括奏鸣曲曲式）中去。

唯一的另外一种基本的形式原则，即非反复原则，可用 a-b-c-d 等公式表示。用英国民歌《爱情的种子》作为一个小例子，所有四个乐句都是不一样的：



同一原则还可以在巴赫和他的同代人所作的许多前奏曲中找到。《平均律钢琴曲集》第一册中的降 B 大调前奏曲就是一个简短的例子。通过采用一种特定的音型，在这音型内自由创作，同时避免音符或分句的重复，就可以达到统一。这在《自由曲式》一章中还要阐述。

在一首持续二十分钟的乐曲中不采用任何形式的主题反复而要得到同样的统一性是不容易的。这也许是非反复原则多半应用于短小作品的原因。聆听者会发现这种形式要比其它任何反复形式用得少的多。下面我们将对其它反复形式加以详述。

基 本 曲 式

乐 段 式

二段式、三段式、回旋曲、自由的乐段编排

聆听者所要掌握的最容易的曲式是由乐段构成的。把有关部分多少明确地划分一下还是容易的。从某种观点上看，可以认为实际上所有的音乐都是由乐段构成的——就是理查·施特劳斯的那些大型音诗也是如此。不过，本章只限于明显地由编写某些各别乐段组成的曲式。

二段式

最简单的曲式是二段式由 A-B 表示。二段式现在很少用了，但它在 1650－1750 年写的乐曲中占主导地位。A与 B 的划分可以在印好的版面上清楚地看到，因为乐段 A 的结尾总是由双小节线加反复记号表示的。有时 B 的结尾也有一个反复记号，在这种情况下，更确切的公式就是 A-A-B-B。不过，像我已经指出的那样，在分析曲式时我们不考虑这种确切的反复，因为它们不会真正影响整首乐曲的轮廓。此外，演绎者在实际演奏标明的反复时可以运用自己的处理权。

在所有其它的曲式中，乐段 B 表示一个独立的乐段，与乐段 A 的音乐素材不同。不过，在二段式中，第一段与第二段之间具有总的一致性。A和B 看来互相平衡；B 通常稍多于 A 的重新编写。到底怎样进行“重新编写”随乐曲而异，这也是造成二段式结构多样化的主要原因。B 段的组成部分常常是由 A 的反复和 A 的某些分句的发展构成的。因此可以说，这是后来变得很重要的发展的原则的起源。外行如果注意聆听每一段落结束时的很强的终止感，就会清楚地听到二段式的两个段落。

在十七和十八世纪，为古钢琴写的成千上万的小乐曲都采取了二段式。十七世纪的组曲是由四、五首这种乐曲组成的，具有某种舞曲的形式。组曲中常用的舞曲有阿列曼德、库朗特、萨拉班德和吉格。比较少用的有加伏特、布列、帕斯比叶和卢尔。（不要把这种早期的组曲与现代组曲搞混，后者只是一些内容比奏鸣曲或交响乐的乐章轻松些的乐曲集。）

为了更好地了解二段式，建议读者聆听 F. 库普兰①和斯卡拉蒂的乐曲。库普兰生活于 1668－1733 年，出版过四本古钢琴曲集，其中包括一些有史以来法国人所写的最好的乐曲。这些乐曲常常有富于想像力的标题，如《神秘的挡墙》、《孪生子》、《小苍蝇》等。其中《小苍蝇》是二段式特别好的例子。《饶舌女人》也是如此，它也是十八世纪诙谐和机智的一个光辉范例。在《柔情》中可以发现法国现代音乐中的某些美感。在这种微型的形式范围内，库普兰创造了一整个精巧的感觉领域。

斯卡拉蒂（1685－1757）相当于意大利的库普兰。他创作了几百首二段式乐曲，全都以奏鸣曲命名，虽然它们不论在形式上还是在感情上都与后来的奏鸣曲毫无相同之处。斯卡拉蒂写的每一首作品都强烈地反映了他的个性。他爱好写辉煌的、炫耀的古钢琴曲，具有真正器乐风格的大跳跃和两手交叉。他还大胆地使用同代人所不敢用的和声（其中有许多和声被十九世纪的学术编辑缓和化了。）他的作品丰富得令人目不暇接。在朗格（Longo edition）的版本中，最好的作品包括奏鸣曲第 413 号（d小调）、104 号（C大调）和 338 号（g 小调）。

乐段式的第二种类型是三段式，用公式 A-B-A表

① Francois Couprin（1668—1733），法国风琴、竖琴演奏家，作曲家。作品有《剧场风之协奏曲》、《修女莫尼克》等。

示。我们已经看到如何根据 a-b-a 的原则构成一首乐曲的小单位。现在，有必要举例说明它和整首乐曲的关系。

三 段 式

三段式是今日作曲家继续使用的一种结构。早期最清晰的例子是海顿和莫扎特的小步舞曲。其中的B段——有时称为“中段”——与A段呈鲜明的对比。有时它几乎像一首独立的小乐曲，两头都与第一段相连接：小步舞曲——中段——小步舞曲。当回到第一段是确切的反复时，作曲家就不再费心写出来，而只是用“da capo”(从头开始)符号指明。如果反复有变化，就必须写出第三段。

即使在所谓古典作曲家手中，小步舞曲连同它的三段式的特点也逐渐地起了变化。海顿自己开始对小步舞曲进行改革，使它从一种简单的舞曲形式最终变成了贝多芬的谐谑曲。事实上，还有一些比由小步舞曲到谐谑曲的演变更好的曲式逐渐扩展的例子。A-B-A 的轮廓仍然保留，但特点完全改变了。在贝多芬手里，优雅庄重的小步舞曲变成了与前面的慢板乐章形成鲜明对比的鲁莽的、古怪的谐谑曲——快板。

贝多芬自己对曲式做了一个重要的修改并为后来的作曲家所沿用。在早期的小步舞曲和谐谑曲中，第一段和第二段的结尾通常都有完全的结束感。然而在后来的这种曲式中，联系A段和B段的是一段过门；反过来从

B回到A也是如此；从而给人以更深刻的连续感。这种倾向可以在大多数曲式中找到，由于较强的连续感的需要，各别乐段的分界线逐渐消失了。从聆听者的角度来看，明显的分界线比较容易听到；但随着曲式的更高的发展，就需要处理连续不断的和较长的线条。

下面是选自海顿《弦乐四重奏》(作品17号之5)的小步舞曲，这是典型的实例，乐段的划分是明显的。

例21

A Menuetto

B Trio



我推荐以拉威尔《在库普兰墓前》中的小步舞曲为现代小步舞曲的例子，这是由六首乐曲组成的钢琴组曲，后来由作曲家自已改编成管弦乐曲。这是典型的 A-B-A 形式，不同的是：回复 A 段是同时由 A 和 B 两者的巧妙结合构成的；结尾部份加了一段相当精致的尾声。但是小步舞曲的基本形式并未改变。

现在让我们看看贝多芬对小步舞曲做了哪些工作。还是以他的《钢琴奏鸣曲》(作品27号之二)中的谐谑曲为例，这首乐曲的第一页我们在上一章已经分析过了，作为整体来分析，这首谐谑曲的第一页（本身是‖:a:‖b-a 可以作为 A-B-A 公式中的 A。B 段－中段－为了对比起见在性质上更具有持续性。每一首谐谑曲的中段几乎都是如此，并且使划分段落更容易。返回 A 时是确切的反复。

缓慢地弹奏，这首谐谑曲可以设想为一首小步舞曲，

但《奏鸣曲》(作品 27 号之一)中的谐谑曲就不是如此。贝多芬式的、暴躁的特点使它完全失去了引起这种形式的庄重的小步舞曲风格。如果把 B 段写成通常的持续的和对照的形式，就会驱散 A 段的情绪。看到贝多芬如何既写出一个对照乐段，又保持第一段的激动的、沸腾的特征是很有趣的。返回 A 时通过节奏中的一个微小的切分而有所变化，这是为了强调激烈的情绪。

稍加修改的三段式，是以各种名称命名的无数首乐曲的一般形式，其中最常见的有：夜曲、摇篮曲、梦幻曲、叙事曲、哀歌、圆舞曲、练习曲、随想曲、即兴曲、间奏曲、玛祖卡、波兰舞曲等。当然这些乐曲不一定都是三段式的，但很有可能是三段式的。要时刻留意形成对照的中间乐段和返回开始的某种性质。这些都是三段式的明确无误的标记。

由于篇幅的限制，只举一个例子：肖邦的《降 D 调第 15 号前奏曲》，这是修改了的 A-B-A 形式的卓越的例子。经过安静和持续情绪的第一段后，进入 B 段，通过对比的手法 B 段显得更富有戏剧性和“威胁性”。它显示了一种后来变得愈来愈频繁了的倾向：利用一些对两者都是共同的要素，如一个节奏的或旋律的形式之类(在这情况下是个反复的音符)，我找到 B 与 A 相联接的方法。经过这样的处理之后，B 段就好象是从第一段成长起来的，而不单纯地是个独立的、对比的、同样可以很好地属于其它乐曲的段落。在这首《前奏曲》中 A 的返回大大缩短了。就好象肖邦对聆听者说：“记住第一段的

情绪，带回几小节，不用全弹完就足以使你获得整体感了。”对这首特殊的乐曲说这是非常好的心理上的推理，它为形式处理增添了创新性和简洁性。

回 旋 曲

根据乐段原理组成的第三种重要的曲式是回旋曲，可以轻易地把它简化为 A-B-A-C-A-D-A 等公式。因此，一切回旋曲的典型特征是每次偏离主题后返回主题。主要主题是重要的；偏离主题的次数或长度是不重要的。偏离主题提供对比和平衡，这是它的主要功能。有不同类型的回旋曲，快的慢的都有。但最常用的是作为奏鸣曲最后乐章的回旋曲——轻松、愉快、如歌。

回旋曲是一种古老的曲式，但它的应用还远没有完结。在库普兰和美国作曲家瓦尔特·辟斯顿的晚期作品中都可以找到回旋曲的例子。早期的例子中——甚至包括海顿和莫扎特的时代——乐段的划分是很清楚的。但在回旋曲式的应用方面后来的发展也倾向于打破分界线，所以可以如实地说，回旋曲的基本性质是创造一种不间断的流动感。流畅的风格是回旋曲的基本特征，不管音乐是旧的还是新的。

早期回旋曲的一个很好的例子是海顿的《D 大调第九钢琴奏鸣曲》最后乐章的轮廓（见下列谱例 1）。注意一个很重要的特征：A 的每次反复都有所不同，结果尽管有多次反复，仍然会引起新的兴趣。后来的回旋曲中，A 的每次反复都有所不同。

在鲁塞尔、米约、兴德米特、斯特拉文斯基、勋伯格等人的作品中可以找到很多现代回旋曲的例子。施特劳斯的《蒂尔·尤兰斯皮杰尔的玩笑》是个著名的例子，可惜太复杂，没有专门的分析不容易理解。

海顿的《D 大调第九钢琴奏鸣曲》

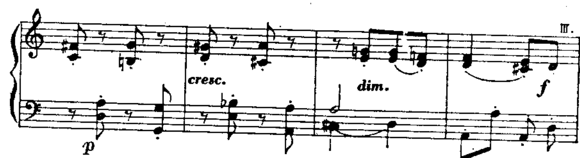
A Allegro assai

钢22

B I.


p
f
II.

tr
f

tr
p

cresc.
dim.
p
f
III.

tr

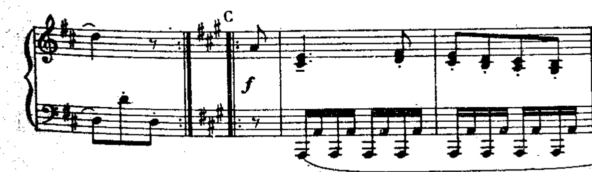
p

A
f

f

f

f


C
f





自由的乐段式

由乐段构成的第四种曲式，也是最后一种曲式，不能化为任何一种公式，因为它允许对各乐段作任何自由编排，这些乐段构成了连贯的整体。任何符合音乐感的编排都可能存在，如A-B-B 或 A-B-C-A 或 A-B-A-C-A-B-A。第一种公式是肖邦《c 小调第20 首前奏曲》的公式；最后一种则是选自舒曼《童年情景》的《惊恐》的公式。舒曼的这首乐曲特别容易听清楚，因为每一乐段都很短，特点也很不同。

现在作曲家在对不同的乐段所作的打破常规的编排方面的一个很好的例子是贝拉·巴托克的《组曲》(作品14 号)中的第一和第二乐章。

基 本 曲 式

变 奏 曲 式

固定低音、帕萨卡里亚、恰空
主 题 与 变 奏

变奏曲式可以很好地说明在曲式方面能指望聆听者听到什么。也就是说，如果以为任何聆听者在第一次听变奏曲式时，就能在任何准确度上听到每段单独的变奏，那是荒谬的。不过，即使他不能听到每段单独的变奏的细节，对他来说知道总的轮廓也是很重要的。只要稍作准备，就可以比较容易地听到任何变奏曲式的一般轮廓，不管作品是古典作曲家写的还是现代作曲家写的。

在深入阐述之前，必须提醒读者注意，有两种不同的乐曲变奏，不能混淆。第一种是纯粹以附带的方式，作为一种音乐创作手法出现的变奏。也就是说，乐曲的任何要素都可以变奏——任何和声、任何旋律、任何节奏。同样地，变奏作为一种手法也可以暂时应用于任何曲式——乐段的、奏鸣曲的、赋格的等等。这种手法是如此重要，以致作曲家不断地求助于它，并不加思索地加以应用。但是不要忽视了第二种变奏——应用于各种不同的专门的变奏曲式中的变奏，即在这些曲式中变奏

一的形式原则，我们在这里要讲的是第二种。

乐曲中的变奏原则由来已久。变奏是如此自然地从于这门艺术以致很难想象什么时候不应用它。即使是帕列斯特里那的时代或这之前，当声乐占主导地位，旋律的变奏原则在音乐实践中就已牢固地确立了。六世纪的大师所写的弥撒曲常常是完全以一支旋律为础的，这支旋律在弥撒曲的每个单独的部分中的形式不同。尽管变奏原理首先应用于旋律，但英国的古钢作曲家很快就把它运用到了器乐体裁上了，用和今天不多的方式改变和声的结构。事实上，这些早期的英大师把这种新的手法使用得是那么频繁，以致使人感厌倦，与其说它是一种曲式的原理，倒不如说它只是种公式。谁都可以拿一个主题用它写十段不太有意思急奏、颤音和含有大量音型的变奏。当然，那个时期好的作品并不如此，伯德[①]的《车夫的口哨变奏曲》就很成功的例子。

自那以后没有一个时期作曲家不用变奏曲式创作。为一种基本的模式，古典派作曲家海顿和莫扎特；早浪漫派作曲家贝多芬和舒伯特和晚期浪漫派作曲家舒和勃拉姆斯都反复运用变奏曲式。到今天为止它仍经不衰，施特劳斯的《唐·吉诃德》、爱尔加的《谜语变曲》、丹第的《伊斯塔变奏曲》，以及比较新的斯特拉斯基的《八重奏》、兴德米特的《天鹅舞》、罗伊·哈利

① William Byrd (1542—1623)，英国风琴演奏家和作曲家。著有宗教音乐作品和键盘乐器作品。

斯[①]的《弦乐四重奏》等都是明证。这一切都证明变奏曲式在音乐史中是基本的曲式，作曲家不会完全放弃它的。

固定低音

在四种变奏曲式中，固定低音或基础低音是最容易识别的。称它为一种作曲手法比称它为音乐曲式更恰当些。照字面的意义翻译，意指“固定的低音”，这样说是比较确切的。这是指一个很短的分句——一个伴奏音型或一支现实的旋律——在音低部一再反复，同时高音部正常地进行。它为1920年前后的“现代音乐”提供了一种简易的创作方法，左手总是以同样的方式延伸，听任右手自由发挥。可能就是因为这个原因，在一段时期内固定低音对比较新的作曲家有很大吸引力。

现在让我们看看不同时期所使用的固定低音的例子。最简单的基础低音只不过是一种伴奏音型。西贝柳斯为钢琴所写的《田园》就提供了这样一种音型：

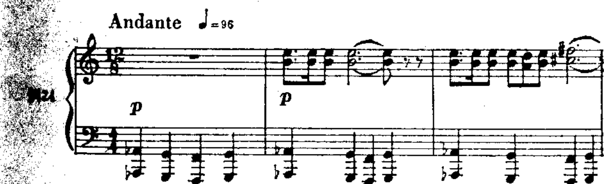


① Roy Harris(1898—)，美国作曲家。





另一个比较新的例子是亚瑟·奥涅格的著名清唱剧《大卫王》中的《送葬行列》。在这段音乐中，固定低音也只不过是一种音型，它很好地配合高声部妙趣横生的音调变换：





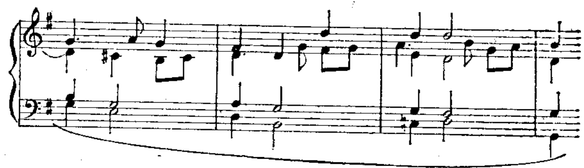
一旦你对基础低音有了牢固的概念，理所当然地就应把更多的注意力放在其余的素材上。

可以从十七世纪的音乐中找到许多美妙的例子。下例选自蒙特威尔第的一首晚期作品，1642 年写的《波佩阿的加冕》。在这段音乐中，基础低音不只是一个音型了，它本身就是一支真正的旋律。

例25.







英国有史以来的一位最伟大的作曲家亨利·浦塞尔活到十七世纪末，他生前特别喜欢固定低音。他的作品展示了在使用固定低音方面大量的变化多端的例子。下例选自他的著名歌剧《狄多与安尼阿斯》的独唱曲《狄多的悲痛》。其基础低音的半音多得令人惊奇，因此很容易记住，固定低音上面的和弦具有一种浪漫派的炽热的气氛，这远远超过了浦塞尔所处的时代。

例26.







斯特拉文斯基的哑剧《一个士兵的故事》中的第二场《士兵的小提琴》是现代作品中最好的例子。通过低音提琴拨出的四个音符作曲家画出了一个可怜的、又带讽刺性的画面，它是现代音乐中的幽默感的最早和最好的例子之一。（费利克斯·皮迪列克在他的《儿童乐曲十一首》中有效地利用固定低音使其具有幽默的效果。）

帕萨卡里亚

帕萨卡里亚是第二种变奏曲式。像固定低音一样，整首作品也是以反复的低音为基础的。不过这里的基础低音都是一支旋律分句，不单是一个音型。我们会很快看到，它也可以比刻板的固定低音反复有更多的不同的处

理方式。

帕萨卡里亚的来源不十分清楚，据说起源于西班牙的一种四三拍的慢速舞曲。不管怎么说，现代的和过去的帕萨卡里亚的特点都是慢速的、庄严的；虽然不都是四三拍的，但基本上保持四三拍的拍子记号。但已失去与这种舞曲的一切联系。

帕萨卡里亚全都是以低音部的没有伴奏的主题开始的。因为这个主题要形成此后所有变奏的基础，所以在聆听者脑海中牢记这个主题就非常重要。按惯例，在开始的几段变奏中主题在低音部按字面意义反复，同时高音部则开始柔和地前进。

一般地说，作曲家在处理帕萨卡里亚曲式时有两个目的。首先，每进一段新的变奏，主题必须呈现于新的面貌之中。换句话说，通过作曲家创造性的想像力，必须唤起、保持并增加对经常反复的基础低音的兴趣。其次，除了任何单独的变奏都必须是美的以外，所有的变奏聚集在一起还必须有一种积累的动力，以便使人们对作为一个整体的帕萨卡里亚曲式从心理上感到满足。自从巴赫时代以来，第二种目的完成得特别好。

经过头几段变奏之后，低音部中的主题就不再需要保持刻板的反复了。最简单的手法是将主题移到高音部或中音部，转移它的自然位置。其它的一些手法则暂时隐藏主题；尽管它肯定会作为某种音型的最低音符，或者仅作为某种和弦伴奏的最低音符出现。主题以慢一倍或快一倍的速度演奏，或与新的主题素材以对位方式相结合都是变奏可能采用的常规手法。

为了把不同的变奏结合成连贯的整体，习惯于把几个形式类似的变奏组合在一起，这样可以使一种类型的变奏比较顺利地过渡到下一种类型的变奏。自巴赫的时代以来，由于增加每一小节内音符的数目的获得累积的效果，从而通过愈益加快的运动创造高潮感。事实上，巴赫和他的前人在使用这种曲式上的主要区别就在于他采用了这种愈益加快的运动建造高潮，这种手法从那时候起一再被运用，运用的范畴也不仅限于帕萨卡里亚曲式。

所有音乐文献中的一个最好的例子，也是在讨论这种曲式时一致引用的例子是巴赫的卓越的风琴作品《c小调帕萨卡里亚》。它是以下列的富有特性的主题为基础的：



我强烈希望外行的聆听者尽量多地研究以上乐谱或录音或乐谱与录音，因为像这样值得仔细聆听的音乐作品还不够多。首先要把主题牢记在心里，然后记住每当主题弹完之后，新的变奏就开始了。刚开始时这可能会引起混乱，因为在最初的两段变奏中音型几乎是一样的，只是第二段变奏强调了富有表现力的和声。注意第四段变奏中运动如何开始加快，以八分音符变成了十六

分音符。前四段变奏的主题仍保持完全相同；在第五段变奏中，可以在每个上行的琶音的最低音中找到伪装了的主题。在第八段变奏中，和弦上面加入一支新的对位线条。要特别注意结尾部在赋格开始前所积聚的动力。(帕萨卡里亚常结束于赋格，但却不会以任何方式影响这曲式本身。)

帕萨卡里亚在十九世纪并没有受到重视，那个时期的作曲家在处理变奏曲式时好像只情愿写主题与变奏。但现代作曲家又在写帕萨卡里亚了。拉威尔为小提琴、大提琴和钢琴写的《三重奏》的中间乐章就是一个很好的例子。贝尔格在他的歌剧《沃依采克》和韦伯恩在他为乐队写的《帕萨卡里亚》〈作品 1 号〉中都显示了这种曲式的现代处理手法。

恰　　空

恰空是第三种变奏曲式，与帕萨卡里亚的关系很密切。事实上，它们之间的差别是那样小，以致理论家经常为某一首乐曲是帕萨卡里亚还是恰空而争论不休，如果作曲家本人忘了给它命名的话。一个典型的例子是勃拉姆斯《第四交响曲》的最后一个乐章。有些评论家说它是帕萨卡里亚，另一些人则说它是恰空。既然勃拉姆斯时只称它为第四乐章，这种争论恐怕就得长期持续下去。

不管怎么说，和帕萨卡里亚一样，在各方面都表明恰空是起源于一种慢速的四三拍的舞曲，它仍然保持了

庄重、严肃的特点。但与帕萨卡里亚不同的是，它不是以无伴奏的低音主题开始的。相反，一开始就可以听到带伴奏和声的低音主题。这意味着低音主题并不像在帕萨卡里亚曲式中那样享有独特的重要地位，因为在恰空中伴奏的和声有时也会变奏。所以说，恰空是帕萨卡里亚与主题和变奏之间的踏脚石，这从下例中可以看到。

这是巴赫的伟大先行者D.布克斯特胡德① 写的一首恰空的主题：





在这个例子中可以看到，低音部已经有了伴奏的和声，所以第一陈述听起来好像是帕萨卡里亚的第一变

① Dietrich Buxtehude(1637—1707)，德国或丹麦风琴家、作曲家。

奏。这也正是开始混淆的地方。

在现代作品中，恰空曲式的一个极好例子就是前述勃拉姆斯的交响曲的乐章。遗憾的是，由于篇幅限制，不能对它进行详细分析。只要说说这一点就够了：后来构成基础低音的主题最初是在开始的和弦高音部听到的，在很多情况下这些和弦保持与主题共处的关系。换句话说，恰空不像帕萨卡里亚，它除了基础低音之外还有某种和声的倾向。

主题与变奏

主题与变奏是变奏曲式中最后的也是最重要的一种。它的名声早已超出了纯音乐的领域，就像赋格曲式那样，已被用作诗和小说的标题。

变奏所采用的主题或是作曲家自己构思的，或是从其它来源借来的。一般地说，主题本身是简单的、直率的。最好是使聆听者在听变奏之前先听最简单的主题。读者应该时刻记住，主题与变奏像许多其它曲式一样，随着时间的推移而变得愈益复杂。在早期的例子中，主题通常是明确的小二段式或三段式，此后的每一段变奏都保留了它的轮廓。另一方面，那些各别的变奏松弛地联在一起，作为一种形式原理，它们只有一般的平衡感和对比感。

现代的做法与此相反。在每段各别的变奏中，开始的主题轮廓往往看不到；但是竭力把它们一起构成某种结构统一体的类似物。我们所说的这种与帕萨卡里亚曲

式有关的联系——根据它们累积的效果把各别部分结合起来——在主题与变奏中尤其突出。

实际上可以应用于任何主题的变奏的类型是不同的。有五大类很容易区别的类型：（1）和声的；（2）旋律的；（3）节奏的；（4）对位的；（5）上述各种类型的结合。没有一本教科书的公式有可能预见到一位善于创新的作曲家可能突然想到的各种变奏方案。要用任何一首乐曲来说明这五种主要类型也是困难的。为了举例说明，看来最好写一些著名的曲调的典型的变奏方案的开始部分，如《啊！你情愿，奥古斯汀》（见附录一）之类。

如前所述，这决不意味着任何单一主题的变奏几乎是不可能的。在开始作曲的时候，大多数作曲家都惯于接近原主题；随着乐曲的进展在手法上就愈来愈自由。在结尾部分，主题经常以原有形式再反复一遍，就好像作曲家在说："你看能离题多远；得，现在回到开始的地方去吧。"

音乐文献提供了无数的主题与变奏，所以现在不需要专门提出哪个例子来。不过，我还是力主读者听一听莫扎特的《A大调钢琴奏鸣曲》的第一乐章，它采用了一个主题与六个变奏的形式。注意每一段变奏都保留了主题的形式轮廓。第一变奏是绚丽的旋律变奏形式的很好的例子；第四变奏是概括和声的很好的例子。第三变奏展示了古典大师喜欢采用的一种小手法，即把和声由大调转为小调。从聆听者的角度看，意识到每一段新变奏的开始是非常重要的，这样，你就可以像作曲家在作曲

时那样在脑海中划分乐曲的段落。

十九世纪的作品中有两首优秀的例子。一首是经常引用的舒曼的《交响练习曲》，另一首是福列的《主题与变奏》，这虽然不是名曲，写得也极好。这两首乐曲都比莫扎特的作品复杂得多。

比较有趣的一首现代的例子是斯特拉文斯基《八重奏》中的中间乐章，它包含变奏曲式的一个微小的变化。作曲家在这里没有按常规的A-A′-A″-A‴-A⁗等的方案创作，而是按A-A′-A″-A′-A‴-A⁗-A′-A的方案创作。奇妙之处就在于，经过了几段变奏之后，乐曲并不是每次都回到主题（像回旋曲那样），而是回到主题的第一变奏。

作者本人的《钢琴变奏曲》（写于1930年）是以一个比较短的主题为基础，颠倒通常的顺序把最简单的主题放在第二段，而把原来的第一变奏称为“主题”。其目的在于首先向聆听者提供更为惊人的改编了的主题，看来这样做更符合这首作品的总的戏剧性特点。

基 本 曲 式

赋 格 曲 式

赋格曲；大协奏曲；合唱前奏曲；经文歌和牧歌

第一章是从这样一个前提开始的：一再反复地聆听

大量的音乐是提高聆听水平的必要条件，不管阅读多少书本都代替不了这种聆听。对赋格曲式来说以上所述尤其正确。如果你真想听懂赋格曲式所表现的是什么，就必须自觉地一再倾听。外行如果想完全听懂赋格曲式，就必须比任何其它曲式更多地倾听。

凡是在赋格曲式标题下的乐曲都在某些方面拥有赋格的特性。我想大家都已经知道，从织体上说，所有的赋格都是复调的或对位的（这两个是同义词）。因此可以说，所有的赋格曲式都是复调式的或对位式的织体。

在这方面，读者不妨回顾一下第八章中所讲的关于从复调的角度欣赏音乐的问题。那里说过，这是指能够同时听到几支各别的旋律线。各个声部不必同等重要，但聆听时必须能够加以辨别。这不需要多大的本领，凡智力正常的人，稍加练习都可以同时听到一支以上的旋律，不管怎么说，这是明智地聆听赋格曲式的必要条件。

四种主要的赋格曲式是：（1）严格的赋格；（2）大协奏曲；（3）合唱前奏曲；（4）经文歌和牧歌。勿需指出，对位法并不限于这些曲式。正像变奏的原理可以应用于任何曲式一样，可对位的织体也可以用同样方式不作准备地出现于几乎任何曲式之中。换言之，要随时准备听到复调音乐。

只要音乐织体是复调的，就可以运用某些熟知的对位手法。对位手法并不是持久地出现的，可能会偶尔出现一下，所以聆听者必须随时注意它们的行踪。这些手

法中最简单的是：模仿、卡农、转位、增值、减值。较为罕见的是逆行或称反向进行、蟹行和转位逆行。其中的某些手法交织于复调织体之中是很难听清楚的。指出这些手法主要是为了叙述的完整性，这并不意味着通过一个例子你们就能辨认各种复调手法(见附录二)。

模仿是其中最简单的手法。凡在学校中参加过轮唱的人都了解模仿的含义。玩一种“跟领唱者唱”的音乐游戏意味着一个声部模仿另一个声部。在一首乐曲中偶尔使用这种手法时，就叫“模仿”。无论是在早期的音乐中，还是在当代的音乐中，都可以找到这种十分自然的手法。最简单的模仿造成多声部音乐的假象，尽管实际上只有一支旋律发出音响。模仿不需要在原声部开始的那个音符上出现。在这种情况下，我们讲的是模仿声部在“四度”以上或“二度”以下进入。自行矛盾的是，尽管只有一支旋律，你却必须从对位的角度去聆听。

卡农只是一种更复杂的模仿形式，其中的模仿合乎逻辑地由乐曲开始一直坚持到结束。换句话说，卡农可以作为一种曲式，而模仿却永远是一种手法。十八世纪的音乐有许多这方面的例子；十九世纪最常引用的一个例子是弗兰克①《小提琴奏鸣曲》的最后一个乐章。兴德米特以奏鸣曲式为两支长笛写了卡农。

曲调转位不那么容易识别。它是由一支旋律上下颠倒组成的。颠倒的或转位的旋律总是与原旋律呈反向进

① César Franck(1822—1890)，比利时风琴家、作曲家。

行。也就是说，当原旋律向上跳跃八度时，对位的旋律就向下跳跃八度，诸如此类。当然，并不是所有的旋律都能转位。一支旋律在音乐上能否转位要由作曲家来决定。

增值比较容易解释。当你扩展一个主题时，你就把音符的时值增加一倍，从而使主题比原来慢一倍。(四分音符变成二分音符，二分音符变成全音符，如此类推。)减值是增值的反面。它把音符的时值减掉一半，结果主题进行的速度比原来的要快一倍。(全音符变成二分音符，二分音符变成四分音符，等等。)

逆行(或蟹行)，顾名思义，是将旋律往后倒着弹。换句话说，在逆行中，A—B—C—D就成了D—C—B—A。和过去一样，单纯机械地采用这种手法不一定能产生音乐效果。尽管阿诺德·勋伯格为首的维也纳流派广泛地采用了逆行手法，但与其它对位手法相比较，逆行仍是罕见的。用得更多的是转位逆行，即在模仿前乐句时，主题先是逆行，然后向上或向下作同音程距离的反向进行。

为了明智地聆听赋格作品，必须能够从对位的角度去听，并且能够理解这些不同的手法。多数赋格是用三个或四个声部写的。五个声部的赋格比较少见，两个声部的更少见。一旦采用了一定数量的声部，就坚持到底。不过这些声部并不是在赋格中连续出现的，因为一首好的赋格意味着在每一支旋律线中间要有呼吸的空隙。所以在一首四个声部的赋格中，聆听者很少同时听到三个

以上的声部。

然而不管同时有几个声部在进行，总有一个声部占主导地位。正像一个玩杂耍的人，向上抛三件东西时，我们的注意力总是被抛得最高的那件东西所吸引；同样地，作曲家也把我们的注意力吸引到同等独立的几个声部中的一个声部上去。赋格的主题，无论它在什么时候出现都占据优先的地位。因此，读者可以理解记住赋格的主题是多么重要。在这方面作曲家通过在赋格开始时一律不带伴奏地陈述主题帮助我们记住主题。赋格的主题通常很短，只有二、三小节，特征也很明确。(有可能的话，读者不妨检验一下巴赫《平均律钢琴曲集》中的四十八个赋格主题。)

在我们把赋格作为一个整体的蓝图加以说明之前，必须说清楚这种曲式的总的轮廓并不像其它曲式的模式那样明确。每一首赋格在声部的呈现、长度和内在细节方面都有所不同。它的各别部分并不像乐段式的各别部分那样容易区分。在这样一本非专业性的书中，不可能对每一首赋格像它所要求的那样，按小节进行全面的分析。

然而，所有的赋格都是以所谓“呈示部”开始的。在开始对这种曲式的其余部分进行探讨之前，让我们先看看赋格的呈示部是怎样构成的。像我所说的那样，每一首赋格都是以宣告不加装饰的赋格主题开始的。假如以一首四声部的赋格为例，主题(Subject)就会首次在四个声部中的一个声部中出现，这四个声部是：高音部、

中音部、次中音部和低音部。(为了方便起见，不妨称它们为V-1、V-2、V-3、V-4。)四个声部中的任何一个声部都可以首先陈述赋格的主题。不管以哪种顺序，主题都是陆续出现于各个声部的：

V—1　S……
V—2　　　S……
V—3　　　　　S……
V—4　　　　　　　S……

进入的顺序可能是这样的：

V—1　　　　　　　S……
V—2　　　　　S……
V—3　　S……
V—4　　　　　　S……

(通常称V-2和V-4为主题的“答题”。为简便起见，我把它们都称为“主题”。)

不用说，当第二个声部随着主题进入时，第一声部并没有停止。相反，它继续加上了一个相对的旋律，或对题，通常称为CS.与主题相对立。于是，实际的基本结构是这样的：

V—1　S……CS
V—2　　　S……CS
V—3　　　　　S……CS
V—4　　　　　　　S……CS

一旦主题与对题在每个声部都显示过后，它就可以不受约束地作为“自由的声部”(free voice)。如此，呈示

部的基本结构就是完成了：

V—1	S……CS……XXFV……XX……………
V—2	S……XXCS……XXFV…………
V—3	S……XXCS……FV………
V—4	S……CS………

在某些赋格中，由于调性关系太复杂，不可能不经过一、两个小节的转调就从一个声部直接进入另一个声部。这就是上表中 XX 的含义。当赋格的每个声部都把主题唱了一遍之后，就认为呈示部结束了。(有些赋格有一个再呈示部，即呈示部的反复，但声部进入的顺序有所不同。)

呈示部是赋格曲式中唯一明确固定的部分。从那以后，这种曲式只能松弛地加以概括。总的结构可以大致概括成下列公式：呈示部——副呈示部——间奏——主题——间奏 2 ——主题——间奏 3 ——主题(等等)——密接和应——终止式。一般地说，一系列间奏与赋格主题的呈示相互交替，每次都有所不同。没有限制间奏的数目或主题反复的次数。间奏经常与赋格主题或对主题的某些片断相关，很少有完全独立的素材构成。间奏的主要功能是把人们的注意力从赋格的主题上引开，以便为主题的再进入作好准备。间奏通常具有过门的特征，在性质上比较松懈，不像赋格主题的发展那样辩证。

尽管有上述公式，除了赋格主题本身的核心以及经常伴随它的对题之外，在赋格中没有实际的反复。如果不清楚地了解赋格主题在每次进入时所呈现的方式都有

所不同，赋格曲式的要点就只掌握了一半。主题可以增值或转位；自相结合或与其它新的主题相结合；缩短或加长；小声唱或大声唱。每个新的面目都是对作曲家的独创性的考验。在赋格的主体——在呈示部之后与密接和应出现之前——通常采用严格的转调方案。这是专业性很强的问题，不宜在这里充分讨论。

密接和应在赋格中可用可不用，但一旦采用，通常出现于最后的终止式之前。密接和应是一种模仿的名称，在这种模仿中，各别声部一个紧接着一个进入，结果给人一种声部重叠的印象。并不是所有赋格主题都适于这种处理，因此不是每一首赋格都有密接和应。不论哪种性质的赋格，结尾向来是严谨的。按惯例，在结尾时总是对赋格主题作最后一次明确的陈述，并且无疑地坚持建立在主调上。

赋格要求聚精会神地聆听，因此不太长，最多占几页版面。赋格的特征取决于它的创造者的想像力，它可以是严肃的，也可以是诙谐的，但从来没有试图在一首赋格中兼有两种特征。从总的特征来说，一首赋格表达一种情绪，它从赋格主题本身的性质引伸它的表情。换句话说，它的情感范畴取决于开始的主题的性质。

几百年来，赋格的严格的形式对作曲家的独创性始终是一种挑战，今天仍将如此。不过舆论认为，从本质上说赋格是十八世纪的曲式。下列事实从某种程度上可以说明这一点，十九世纪的作曲家倾向于忽视使他们想起昔日的形式主义的一种曲式，而且浪漫主义时期所强

调的重点是自由地表达感情。还有其它的原因，但这已足以说明问题了。

不过，最近作曲家对赋格又重新产生了兴趣。对这样一个过去运用得如此完善的曲式，他们今后是否真能搞出成就来，还有待于未来的检验。不管怎么说，现在的赋格与过去的赋格没有什么本质上的区别。就曲式来说，或就总的情绪特征来说，它仍然是一个严谨的时代的赋格。在这两方面，聆听者的问题也是完全类似的。

大协奏曲

第二种主要的赋格曲式是大协奏曲曲式。像所有的这些赋格曲式一样，它本质上也是十九世纪以前的一种曲式，不要把这种曲式与后来的协奏曲相混淆，后者是为独奏家写的，由管弦乐队伴奏。大协奏曲起源于这样一种情况：十七世纪后半叶，作曲家对一小组乐器与一大组乐器之间相互对照时所产生的效果发生了愈来愈浓的兴趣。称为小协奏曲的较小的乐器组，可以随作曲家高兴由任何乐器的组合构成。不管较小的乐器组是由什么乐器组成的，曲式总是围绕着小协奏曲与较大组的乐器组(或全乐队)之间的相互辩证的交替形成的。

因此，大协奏曲就是一种器乐赋格曲式。它通常由三个或三个以上的乐章构成。亨德尔和巴赫的作品是这种曲式的经典范例。巴赫有关这种曲式的作品《勃兰登堡协奏曲》共有六首，每一首所运用的小协奏曲的乐器都不同。聆听其中的一首的对位织体时，常常会有美妙

的健康的和充满活力的印象。各个声部的内在运动都会显示出活跃的性质，就好像一切都处于极好的工作秩序中似的。

到了十九世纪，为独奏者和乐队写的协奏曲取代了大协奏曲，完全有理由认为后者是前者的一个分枝。像十八世纪的其它曲式一样，大协奏曲也重新引起了现代作曲家的兴趣。现代的一个著名的例子是布洛克的《大协奏曲》。

合唱前奏曲

赋格曲式的第三种——合唱前奏曲——在轮廓上不像大协奏曲那样明确，因此很难确切地给它下定义。它起源于路德① 时代之后新教徒在教堂里唱的合唱曲调。附属于教会的作曲家在为这些简单的旋律精心配曲中发挥了自己的独创性。这些配曲在一定义上就是赞美诗曲调的变奏曲。我所要阐述的是这些曲调的三种最知名的处理手法。

最简单的方法是在使伴奏的和声更有趣的同时保持原旋律的完整性。这一点或者是通过增加和声的复杂性达到，或者是通过使伴奏声部成为更复杂的复调声部达到。第二种方法是围绕主题进行装饰，赋予最光秃秃的旋律轮廓以意想不到的优美与绚丽。第三种方法是最难

① Martin Luther，十六世纪德国宗教改革运动的倡导者。1529年在德国国会中发生了对天主教诸侯提出抗议的事件，由此而创立了基督教新教，路德为其创始人。

的、最复杂的，是围绕合唱的曲调编织的一种赋格。例如，合唱曲调的是某些片断可以作为赋格的主题。赋格的呈示部写得好像不会再有合唱似的；此后，当赋格平静地进行时，在赋格之上或之下可能突然听到合唱的拉长的音符。

巴赫的某些最杰出的作品就是以这种或那种合唱前奏曲的形式写的。他的《风琴曲集》(Orgel büchlein)就是一部短的合唱前奏曲的集锦，其中包含的音乐财富可谓取之不尽用之不竭，凡是音乐爱好者都不能忽视。这些作品从表情方面说极其感人，从技巧独创性方面说令人惊叹，是思想与情感相互编织的光辉范例。

经文歌和牧歌

第四种也是最后一种赋格曲式是经文歌与牧歌。要立即补充说明的是，严格地讲，经文歌或牧歌不是一种曲式。不过既然人们愈来愈频繁地听到它们，它们又明显地属于对位形式，还是应该把它们归到赋格曲式之列。不能概括它们的形式，因为它们是无伴奏的合唱作品，它们的形式轮廓取决于各自独特的歌词。

经文歌与牧歌大量地出现于十五、十六和十七世纪。这两者的区别是：经文歌是根据《圣经》的经文写的短小的声乐作品，而牧歌是根据世俗的歌词写的类似的作品。牧歌的特点一般地说不那么严肃。两者都是巴赫和他的同代人以前的时代的典型声乐赋格作品。

从聆听者的角度来说，区别经文歌和牧歌的织体是

很重要的。在这方面仍然没有严格的规律。经文歌和牧歌在体裁上既可以是赋格式的也可以是和弦式的，或者是两者的结合。我认为如果对它们的不同织体没有初步的概念，就不能明智地聆听这些声乐形式。在赋格或对位织体的经文歌和牧歌中，附属于歌词的各别旋律声部比纯器乐形式中的声部更有助于聆听者倾听对位法。

文艺复兴时期有许多运用这种声乐形式的大师。意大利的帕列斯特里那、荷兰的奥兰多·迪·拉索、西班牙的维多利亚、英国的伯德、威尔比、莫利和吉本斯，都是这个杰出的音乐时代中的著名人物。我们的音乐会听众多半不熟悉这一非凡的时代，这表明当代听众的音乐兴趣是比较狭隘的。

基　本　曲　式

奏　鸣　曲　式

完整的奏鸣曲；正规的奏鸣曲式；交　响　曲

对现代听众来说，奏鸣曲式的重要性与赋格曲式对十八世纪前半叶的听众的重要性一样。因为自十八世纪以来，几乎任何大型乐曲的基本曲式都在某种程度上与奏鸣曲式相联系，这样说并不过分。奏鸣曲式的活力令人惊讶。今天，它仍然像发展的最初阶段那样富有生命

力。奏鸣曲式在早期所表现的逻辑性，以及它在后继作曲家手中的适应性，无疑地是使它在过去150多年以来始终能抓住作曲家的想像力的原因。

当然，不要忘记，当我们谈到奏鸣曲式时，我们讨论的不只是称为奏鸣曲的作品中的曲式，因为这一术语的含意远远超过了这个范畴。例如，对乐队来说每一首交响曲都是一首奏鸣曲；对四种弦乐器来说每一首弦乐四重奏都是一首奏鸣曲；对独奏乐器和乐队来说每一首协奏曲也是一首奏鸣曲。同样，大多数的序曲也是按照奏鸣曲的第一乐章的曲式写的。奏鸣曲这一术语的应用通常限于为独奏乐器（有或没有钢琴伴奏）写的作品；但是，很容易看到，这一术语不足以包括奏鸣曲式在不同的音响媒介方面的不同应用。

幸运的是，对外行聆听者来说，奏鸣曲不管以什么形式表现，总的说，要比我们以上所探讨的其它曲式更容易理解，这是因为它要求听到大乐段的主要轮廓而不是像赋格那样要求听到各别小节中的细节。此外，奏鸣曲的织体一般说不像赋格那样富于对位法。它的织体要更广泛、更全面得多，任何手法几乎都可以包括在奏鸣曲式的广阔范围之内。

在进一步叙述之前，必须提醒读者，不要弄混“奏鸣曲式”这个术语的含义。它实际上有两种不同的含义。第一种是指由三个或四个乐章组成的一首完整的作品；另一种是指在一首完整的奏鸣曲的第一乐章经常还有最后一个乐章中的一种特定的音乐结构。因此，必须记住

两件事：（1）完整的奏鸣曲；（2）正规的奏鸣曲式，有时称为奏鸣曲——快板曲式，或第一乐章曲式。奏鸣曲——快板曲式是指所有奏鸣曲的第一乐章的速度几乎都是快板或快的。

还有一个应当记住的区别。当你去听音乐会发现节目单上有亨德尔或巴赫的小提琴或钢琴奏鸣曲时，不要以为能听到这里正在讨论的这种曲式。当时奏鸣曲这个名词是为了与“康塔塔”(Cantata,——译“清唱剧”)这个名词相区别而使用的，奏鸣曲是用乐器演奏的，康塔塔是唱的。此外，它与后来莫扎特和海顿时代所写的奏鸣曲也没有什么关系。

我们所说的这种奏鸣曲据说主要是由巴赫的一个儿子卡尔·菲利蒲·埃曼努埃尔·巴赫创造的。他被列入首先试验新的奏鸣曲式的作曲家，后来海顿和莫扎特将这种新的奏鸣曲式的经典轮廓固定下来了。贝多芬为扩大他那个时代的奏鸣曲式的概念投入了他的全部才智；其后，舒曼和勃拉姆斯在较小的范围内也扩大了奏鸣曲式的含义。到现在这种曲式的运用已经自由到在有些情况下甚至难以辨认。不过，就是到了今天，这种曲式在很大程度上仍然保持了它的轮廓以及它对人们心理上的巨大影响。

完整的奏鸣曲

完整的奏鸣曲是由三或四个乐章构成的。也有两个乐章的奏鸣曲，最近还有一个乐章的奏鸣曲，但这些都

是例外。乐章彼此之间最明显的区别在于速度。三个乐章的奏鸣曲的速度是快——慢——快；四个乐章的速度通常是快——慢——中快——很快。

人们通常想了解，是什么把这三个或四个乐章集合到一起的。对这个问题迄今还没有人作出令人满意的答复。看来是习惯把它们集合到一起的。不过，我始终怀疑，若是用海顿《第九十八交响曲》中的小步舞曲来取代他的《第九十九交响曲》中的小步舞曲，会不会使人感到严重缺乏连贯性呢。特别是在这些早期的奏鸣曲例子中，这些乐章之间的联系更多地是出于平衡和对比的需要以及某些调性关系的需要；而不是出于它们之间的内在联系。此后，在我们即将看到的所谓套曲形式的奏鸣曲中，作曲家确实是在保持各个乐章的一般特征的同时，力图通过主题的统一把各个乐章联系在一起。

现在让我们暂时考虑一下一首完整的奏鸣曲的每一各别乐章的曲式。我们的描述只是大体上正确，因为对奏鸣曲式的论述，差不多总会与某些特殊的例外相矛盾。如上所说，任何奏鸣曲的第一乐章（我广义地用这个词表示交响曲、弦乐四重奏等等）总是奏鸣曲——快板曲式。对这种曲式我们将在下面几页中进行详尽的探讨。

第二乐章通常是慢乐章，但是并不存在慢板乐章这种曲式。它可以用几种不同的模式写。例如，它可以是我们研究过的主题与变奏。或者是一种慢速的回旋曲式——短的或延长的回旋曲都可以。甚至可以是更简单的与普通的三段式相关的形式。很少见到第二乐章与第

一乐章的奏鸣曲式很相似。当聆听慢乐章时，必须准备听到这些不同曲式中的任何一种。

第三乐章通常是一首小步舞曲或谐谑曲。在海顿和莫扎特的早期作品中是小步舞曲；此后是谐谑曲。不论是小步舞曲或谐谑曲都是我们在《乐段式》一章中讨论过的 A-B-A 三段式。有时候第二和第三乐章可以交换——第二乐章不是慢板乐章而是谐谑曲，第三乐章不是谐谑曲而是慢乐章。

第四乐章，经常称为终曲乐章，几乎只是延长的回旋曲式或者是奏鸣曲——快板曲式。因而，只有奏鸣曲的第一乐章才能为我们提供一个崭新的外貌。

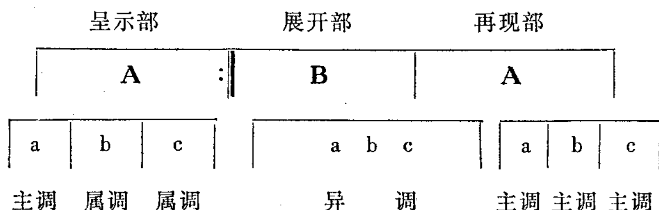
一个乐章的奏鸣曲一般有两种：或者是局限性的延长处理第一乐章曲式；或者是力求在单一乐章的范围内包括所有四个乐章。两个乐章的奏鸣曲过于捉摸不定，不好归类。

奏鸣曲—快板曲式或第一乐章的曲式

奏鸣曲——快板曲式的一个比较显著的特点是可以很容易地简化为普通的三段式：A—B—A。就其最广阔的轮廓来说，它与《音乐的结构》一章中所分析的小乐段和《乐段式》一章中所提到的各种三段式没有什么区别。不过应当记住在奏鸣曲——快板曲式中，A—B—A的每个乐段都代表一大段音乐，都可以长达五分钟或十分钟。

按常规举例很容易说明奏鸣曲——快板曲式。在大

多数情况下，它可以解释早期的和不太复杂的奏鸣曲—快板曲式。下列简图将说明这种曲式的一般轮廓：



如图所示，这种公式中的A—B—A称为呈示部—展开部—再现部。呈示部乐段陈述主题素材；展开部乐段以新的予料不到的方式处理主题；再现部又以原有的方式再现主题。

呈示部乐段包括一个第一主题，一个第二主题和一个结束主题。第一主题是戏剧性的或"男性的"，它总是在主调中；第二主题是抒情的或"女性的"，它总是在属调中；结束主题的重要性不如前两者，也在属调中。展开部乐段是"自由"段，它自由地结合呈示部乐段所引进的素材，有时候加入它自己的新的素材。在这个乐段中音乐转入新调和异调。再现部或多或少地逐句重复呈示部，只是所有的主题现在都在主调中。不管是什么时期的奏鸣曲—快板，全都保留呈示部—展开部—再现部的三段式。呈示部包含各种音乐要素。这是它的基本的性质，否则就没有发展的余地了。这些不同的要素通常分成小a、小b、小c，分别代表过去所谓的第一、第二和结束主题。我所以说"过去所谓的"是由于现在的分析家

对这一术语和实际的作品所提供的证据之间的明显的不一致已感到不满意。很难以某种结论概括呈示部乐段到底都有些什么。不过，仍然可以有把握地说，主题是呈示了；这些主题在特性上形成对照；并且在乐段的结尾造成若干结束感。为了方便起见，不会反对把小a称为第一主题，不过要清楚地理解，小a实际上可以由几个主题的混合体或主题的片断的混合体组成，这些主题一般具有强烈的戏剧性和肯定的性质。所谓第二主题的b也是如此，它也可以由一系列主题组成，只是在性质上抒情并更富于表现力。把一组意味着力量和进取性的主题与另一组性质上较为松弛、更加如歌的主题相互并列是呈示部乐段的本质，它决定着整个奏鸣曲——快板曲式的特性。这种曲式的许多早期例子严格遵守进入第一和第二主题的素材的顺序，此后，我们可以肯定地说，在呈示部中只会出现两个对立的要素，也说不准这两个出现的顺序到底如何。

最后一个主题或一组主题，以小c表示，由一个或几个结束乐句构成，因此它可以具有任何一种引向结束感的性质。这一点很重要，因为如果想明智地聆听展开部的话，就必须清楚地了解呈示部在哪里结束。如果你视谱的话，只要看一看表明整个乐段的反复的、带有反复记号的双小节线，就能在任何经典的奏鸣曲或交响曲中机械地找到呈示部的结尾。现在的演绎者自己斟酌如何处理呈示部的反复问题。所以聆听第一乐章曲式的问题就在于留心可能出现的这种反复。许多比较现代的奏

鸣曲和交响曲并不标出反复记号，所以即使你视谱也不容易发现这一乐段的结尾。

在呈示部中还有一个重要的组成部分。没有某种形式的过渡，就不可能很自然地由一种强烈的戏剧性情绪转入另一种抒情的情绪中去。这种过渡乐段通常称为过门，可能很短也可能相当复杂，但在主题素材上决不可以和要素a或b具有同样的重要性，否则只能导致混乱。在这种时刻，作曲家又诉诸一种音型的或过门的方式，这一点所以重要是由于它在功能上的意义而不是由于它的内在的音乐趣味。象这样，我们就应当留意a与b之间的过门以及可能出现的b与c之间的第二过门。

赋予奏鸣曲——快板曲式以特殊性质的是展开部乐段。任何其它曲式都没有为扩展前一乐段已经引入的音乐素材保留一个特殊乐段的作法。正是奏鸣曲——快板的这一特点迷住了所有的作曲家——它提供了自由加工已有素材的机会。从这里可以看到按正确的理解奏鸣曲式本质上是一种心理活动的和戏剧性的形式。不创造一种斗争感或戏剧感就不能很好地把呈示部的两个或两个以上的要素很好地结合起来。正是展开部向每一位作曲家的想象力提出了挑战。甚至可以说，这是区分作曲家和外行的重要手段之一。因为谁都能用口哨吹一些曲调，可是要把这些曲调写成真正优秀的展开部，就非得真正是个作曲家不可，要有作曲家的手法和技巧。

没有限制展开部乐段的规则。作曲家完全有自由选择展开部的形式，选择展开部的主题素材；引入新的素

材；决定整个展开部乐段的长度。我们只能概括两个因素：（1）为了使聆听者想起起点，展开部开始时通常再次部分地陈述第一主题；（2）在展开部进行的过程中，音乐通过一系列远关系转调，为再现部开始时终于到达原调性准备了回归感。当然，使用的手法很不同，这要看我们所研究的是早期的还是近代的奏鸣曲——快板的例子。例如，早在贝多芬的时代，展开部乐段就比贝多芬以前的复杂得多。当第一、第二和结束主题与经典的主调－属调－属调的关系被完全打破时，迄今仍然坚持原来的转调体系。象我已经指出的那样，现在的趋势是，不断增加展开部的重要性，因而展开部已经成了奏鸣曲——快板曲式的关键性乐段，作曲家在这里倾注了他们的全部创造性和想象力。

再现部顾名思义是重复呈示部。在古典的奏鸣曲——快板中，反复通常是严格的，但即使是在当时也倾向于省略非本质的组成部分并除去听够了的素材。后来，反复变得愈来愈自由了，直到变得有时只不过是原有素材的幻影。为什么会这样并不难理解。奏鸣曲——快板起源于作曲家的思想是经典式的时期，即他们一开始就采用轮廓十分清晰的结构，按照这种结构创作控制良好的、拥有客观情感性质的音乐。在A—B—A的形式轮廓和音乐内容的本质之间并没有矛盾。但随着浪漫主义时期的出现，音乐在戏剧性方面以及反映心理活动方面比以前大大地加强了。古典派的基本形式的框框不可避免地难于容纳新的浪漫派的内容。如果作家在呈示部陈述了他

的素材，然后把它发展成富有高度戏剧性和心理内容的乐段，他在结尾时实际上就会得出一种不同的结论，这样说是符合逻辑的。如果展开部乐段的一场混乱和挣扎只是为了回到开始时的推论，那又有什么意义呢？现代作曲家缩短再现部或者用一种新的结论取代之的倾向，看来是合理的。

1915年去世的、具有非凡天才的俄国作曲家斯克里亚宾在音乐上犯了一个极大的错误。他的主题素材的性质确实是独具一格的，富有灵感的。但是这位曾写过十首钢琴奏鸣曲的作曲家曾经幻想把确实是新的情感全都挤入旧的古典奏鸣曲曲式、再现部等等的狭隘的范围之中。现在的作曲家很少再有人犯这种错误了。事实上，他们有时会走到另一个极端，随意解释奏鸣曲这一术语，以致使它实际上变得毫无意义了。所以，今日的聆听者必须准备面对这个术语的任何应用方法。

当这一曲式处于发展的早期阶段时，曾经加上了两个重要的延伸部分。在"快板"之前加了引子，在最后添了尾声。引子的速度差不多总是慢的，明确表示乐段A尚未开始。引子的素材可能与随后的快板的素材完全不同，也可能采用A段主要主题的缓慢的形式，以便进一步加强统一感。尾声不能这样明确地描述。从贝多芬起尾声在扩展这一曲式的界限方面就起了优越的作用。其目的在于制造一种顶峰感——素材最后一次出现并以新的面目出现。在这方面，仍然没有一种固定的程序。有时，这种处理延伸得如此之长，以致尾声成了第二展开

部了，尽管它总是具有导致结尾的和结论的感觉。

对奏鸣曲——快板曲式的这一总结，只有读者把它用于聆听某些具体的作品时才会有价值。我从许多作品中，选择贝多芬的《黎明钢琴奏鸣曲，作品53号》为例，可在附录三中找到对这首作品的分析。为了从这种分析中获益，就必须对一首作品一再聆听。我的亲身体会是，只有当我能在脑子里把一首作品唱一遍或背一遍的时候，我才有可能透彻地了解这首作品。要真正鉴别一种曲式的概貌与接触一种千变万化的活的有机体，这是最好不过的方法。正象把阅读有关一个人的外貌特征的描述与认识一个活着的男人或女人区别开来一样。

交 响 曲

交响曲目前所处的地位使我们不可能不加以深入讨论就越过它；尽管它并不构成不同于奏鸣曲的独立的曲式。聆听音乐厅或电台播放的管弦乐作品时，在传统的节目单中实际上不可能不碰到某些交响曲作品。不过应当记住，并不会因此提出超越以上所列出的具体问题。

交响曲并不象人们所想象的那样起源于大协奏曲似的器乐曲式，而是起源于早期意大利歌剧的序曲。由斯卡拉蒂完善化的序曲或所谓交响曲是由三个部分组成的：快板-慢板-快板，从而预示了古典交响曲的三个乐章。在1750年左右，交响曲脱离了诞生它的歌剧并在音乐厅中扮演独立的角色。卡尔·聂夫在他的《音乐史概论》中描述了当时发生的情况。"剧院的交响曲转移到音

乐厅之后，音乐界染上了演奏交响曲的真正的狂热。作曲家一次出版的交响曲从不少于六首，其中许多人写了一百多首，总数达到上万首。在这种情况下，要想发现到底是谁创造了这种新的体裁是徒劳的。在这新的运动中，许多作曲家相互合作，最开始时有意大利人、法国人和德国人。”

当时最好的管弦乐队是1743—1777年曼海姆的乐队。在这里，海顿和莫扎特的前辈们首创了此后交响曲的许多特征，诸如乐队的渐强、渐弱以及管弦乐结构方面更大的灵活性等。总的织体更多地是主音音乐，所借鉴的是歌剧体裁的比较轻松的、如歌的特性；而不是大协奏曲的更为沉重的对位手法。

海顿正是在这个基础上逐渐地使交响曲的体裁完美化。一定不要忘记，在这方面他的某些最伟大的成就是在莫扎特去世后经过长时期的酝酿和成长才创立的。他留给后人的交响曲是一种完整的艺术形式，可以进一步发展，但在他自己的体裁范围内，不能更完美了。

就这样，为贝多芬著名的《第九交响曲》铺平了道路。这首交响曲与它的歌剧起源失去了一切联系。交响曲的形式扩大了；表达的情感范畴宽阔了；乐队以崭新的、前所未闻的方式冲击着人们的心灵并发出雷鸣般的音响。贝多芬单枪匹马创造了看来只有他才可以控制的庞然大物。

所以这样说是由于在他之后的十九世纪作曲家——舒曼和门德尔松——所写的交响曲不象他的那样气势磅

礴。到了十九世纪中叶，交响曲在管弦乐领域中面临失去统治地位的危险。象李斯特、柏辽兹和瓦格纳这样的“现代派”明显地认为，除非与某些标题性的概念相结合或基本上并入音乐剧，否则交响曲就要过时了。是勃拉姆斯、布鲁克纳和柴科夫斯基这些“保守派”保卫了看来就要输掉的这项事业。

这个时期在交响曲形式方面引入了一项重要的革新，这就是所谓交响曲的套曲形式(eyclic form)。弗兰克特别喜欢这种手法。这是试图通过统一主题素材把整首作品的不同部分结合到一起。有时候在交响曲的不同乐章的意想不到的时刻会听到一种“格言”式的主题，从而使人产生单一的统一的印象。在另外一些时候——这是更地道的套曲形式——整首交响曲的全部主题素材可能都是从少数几个主要主题引伸的，这些主要主题随着作品的进展完全改变了性质，结果使开始时严肃的、引子式的主题变成了诙谑曲的主要旋律，在慢板乐章和终曲中也是如此。

如果说套曲形式没有得到更广泛的采纳的话，那大概是由于它并没有解决每一各别乐章的内部音乐逻辑的需求。这就是说，全部主题要素的统一只不过是一种手法，至于它能引起人们多大的兴趣则取决于作曲家的独创性，但交响曲却是必须写的！还得尽力解决形式和实质这样的老问题，与这个问题相比较，全部素材都从单一的来源引伸只不过是一个细节。在弗兰克之后，他的学生和门徒丹第也运用了套曲形式，最近布洛克在不止

一首作品中也运用了这种形式。

不久以前，流传着这样一种看法：现代作曲家已经放弃了交响曲的形式。毫无疑问，在本世纪的前二十年音乐界的一些领导人物对交响曲的兴趣确实淡薄了。德彪西、拉威尔、勋伯格和巴托克在他们的成熟期都没有写交响曲。不过目前形势又变了。人们又开始写交响曲了，我们从法国的米约和奥涅格，俄国的米亚科夫斯基（他写了二十七首）、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇；英国的巴克斯、威廉斯和瓦尔顿；美国的哈利斯、赛辛斯和辟斯顿的作品中就可以看到这点。不要忘了有更深一层的事实：即使在交响曲假定的衰落时期，像马勒和西贝柳斯这样一些坚定分子仍然把这种形式付诸实践。他们的作品直到今天才开始在交响乐团的保留节目中占有地位，这也许可以说明人们对这种形式重新产生了兴趣。

马勒和西贝柳斯在处理交响曲形式方面比其他一些后继者更富有进取心。马勒竭力想把交响曲搞得更“大”些。他把乐队的规模扩充到十分庞大的规模，增加了乐章的数目，在他的《第二交响曲》和《第八交响曲》中引入了合唱，并且在总的方面担负起继承贝多芬交响曲传统的任务。人们毫不留情地攻击马勒为装腔作势的人，说他非常做作已经不可救药地误入歧途。不过如果能够在马勒的九首交响曲的各别乐章中进行挑选的话，我肯定他最终会取得和柏辽兹同等的地位。不管怎么说，我们可以在他的作品中发现新的对位织体和新的管弦乐色彩，没有这样一些创新，现代交响曲将是难以想像的。

西贝柳斯对这种形式进行了自由处理，这突出地体现在他的《第四交响曲》和《第七交响曲》中，后者属于罕见的一个乐章的交响曲。关于西贝柳斯对交响曲形式的发展所作的极妙的贡献有大量的著作可以说明。但对于他是否远离通常的准则以致与十九世纪的模式几乎脱离了关系还值得讨论。我的意见是，他的《第七交响曲》尽管名为交响曲，但在形式上更接近于交响诗而不接近于交响曲。不过，从外行的角度看，必须记住西贝柳斯的乐章不是按常规的手法构成的，这些乐章更多地依赖于一个主题逐渐有机地演化为另一个主题，而不是依赖于一个主题与另一个主题之间的对比。在最好的情况下，乐曲常常可以从似乎没有发展余地的开始段落开出花朵来。

关于较为现代的作曲家如何处理交响曲形式的问题，可以有把握地说，交响曲作为三个或三个以上的各别乐章的集合体这一点仍然是确立的。这种形式决不是微不足道的、凑合的。它仍然是作曲家需要以巨大的激情认真掌握的形式。如果可以觉察到任何基本变化的话，多半会是各别乐章内部结构上的变化。从这种狭义上说，交响曲形式更自由了——更自由地引入素材——如果第一组、第二组和结束乐段仍有所区分的话，这种区分也模糊多了；如果还有展开部或再现部，谁也无法予料展开部的性质或再现部的规模。这正是为什么现代交响曲比过去的交响曲更难于领悟的原因。

很清楚，交响曲与它的奏鸣曲——快板曲式均未告

终。除非我们全都错了，这两者都会有健康的后裔的。

基 本 曲 式

自 由 曲 式

前奏曲；交响诗

为了对“自由”曲式的构成有个概念，必须了解什么是严谨的曲式。前四章概括了几种严谨的、不同的曲式。我们发现，单纯描述一首乐曲的外部结构并不能包括这首作品真正的内在形式；还发现作曲家可以自由地运用所有的曲式模式，因此可以说，作曲家既依赖又不依赖这些模式。

一切不涉及任何通常的曲式模式的形式，从技术上说都是“自由”曲式。我们给“自由”二字加上引号，是因为恰当地说，并不存在绝对自由的乐曲形式。不管一首乐曲有多么自由，它总得给人一种形式感。这一点很明显，对所有的艺术来说都是如此，对容易使人失去连贯感的音乐来说更是如此。因此，即使在所谓“自由”曲式中，也肯定会出现某些基本的形式轮廓的，尽管它可能与我们迄今讲过的任何正常的曲式模式没有什么关系。

某些类型的作品看来比其它类型更能自然地归入“自由”曲式。例如声乐作品，由于配合歌词的需要，常

归入自由曲式的范畴。例如教堂的弥撒曲，尽管各别部分的总轮廓是事先决定的，却具有变化无穷的可能性。一位作曲家可以写一首很短的开始的天主矜怜颂①，另一位则可以把它延长到十五分钟。一般地说，声乐作品在曲式方面比器乐作品更为自由。

在器乐作品中，钢琴和管弦乐作品比室内乐作品的曲式可能更“自由”些。所以会这样，可能是由于“自由”曲式在音乐中的运用经常地与非音乐的概念相联系，而室内乐几乎总是适用于所谓“纯音乐”的范畴内。如果一位作曲家从非音乐的概念开始构思，自然地他就会发现老一套的惯用曲式太约束他的意图。正是由于这个原因，最近才出现许多“自由”曲式的例子。

很明显，要对“自由”曲式进行一番概括是不可能的。不过，可以有把握地说，我们在下列两种类型的作品中很可能会碰上“自由”曲式：前奏曲和交响诗或音诗。

前奏曲是很多种不同类型的乐曲的极不确切的名称，这种作品通常是为钢琴写的。作为标题，前奏曲几乎能意味着任何乐曲：从平静的、忧郁的乐曲到较长的、炫耀性的、技巧高超的乐曲。但作为曲式，它经常属于“自由”的范畴。前奏曲是对任何曲式结构不太专门化的乐曲的通称。许多名称不同的乐曲也属于这个范畴——如所谓幻想曲、哀歌、即兴曲、随想曲、咏叹调、

① Kyrie是弥撒曲中的第一乐章。

练习曲等。这些乐曲可能是严格的A-B-A曲式，也可能是“自由”处理的。因此，聆听者如果想听清楚作曲家的结构思路的话，就必须专门倾听。

巴赫写过不少前奏曲（此后经常是与它起平衡作用的赋格），其中有许多是按“自由”曲式写的。布佐尼认为，这些前奏曲是音乐发展道路上的一种范例。巴赫在这些“自由”的前奏曲中完成了设计方面的统一性，通过采用一个特点明确的音型，或者通过清晰的和弦式的和声进行，这种和声进行可以不用反复主题素材而把聆听者的注意力从乐曲的开头引向结尾。经常是结合使用这两种方法。通过这些手法，巴赫可以使人产生一种自由幻想的感觉和自由大胆的设想，这些在严格的曲式范围内都是不可能达到的。当我们听到这些作品时，就会坚信，布佐尼所说的将来如何处理音乐曲式的问题与巴赫在曲式中所体现的自由有密切关系的论点是十分正确的。

一个极好的例子是巴赫《十二平均律钢琴曲集》(第一集)中的《降B大调前奏曲》。在这首曲子中不存在主题的问题和由乐段组合主题的问题。这首乐曲是以下列音型开始的：







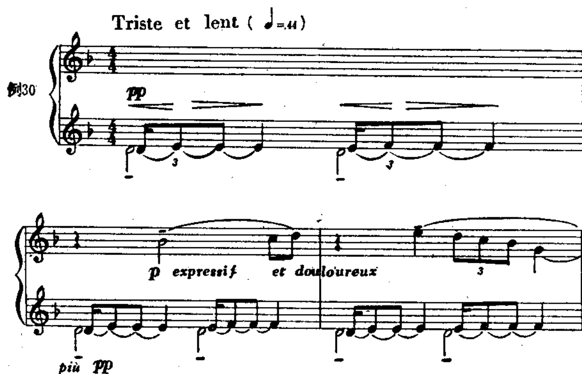
乐曲到达中途时，巴赫放弃了原来的音型，采用一系列音响丰满的和弦，其间点缀着琶音式的和音阶式的快速音群。只是在倒数第二小节才涉及开始的音型，即使在这里实际上也不存在音符的反复，只是音型的反复。这类乐曲的唯一的外部统一迹象是和弦结构的轮廓。在巴赫的《幻想曲》中，可以找到更为宏伟的例子，如《半音幻想曲与赋格》，或著名的g小调风琴曲《幻想曲与赋格》。特别是在大型风琴作品中，巴赫通过运用这种比较自由的结构形式创造了非凡的庄严感。

在十九世纪的大部分时期内，作曲家都以容易识别的曲式写作。这无疑是由于在三段式，或奏鸣曲——快板的形式范围内可以起着很大程度的变化。不过即使是在上一世纪后期，随着理查·施特劳斯的出现——他肯定在自己的大型管弦作品中全神贯注地思考着“自由”曲式的问题——人们强调的仍然是主题的陈述及主题的充分发展。

我认为，本世纪对“自由”曲式重新产生兴趣多半要

归功于德彪西的影响。在他所处的时代中，他以高度个人的风格写的小品形式是没有什么先例可循的。不依赖任何已知的模式，他为钢琴写了二十四首《前奏曲》，其中每一首都有独特的形式特点。每一首新的前奏曲都意味着创造一种新的形式，每一首都无助于另一首的创作。难怪他的作品相对地说是比较少的。

正像巴赫的音型设计似的，德彪西有时也运用一个小的音型或动机把一首作品结合起来。以他的钢琴前奏曲《雪上足迹》为例，在这首作品中，小小的动机始终作为乐曲的背景保持着。这是在旋律上每次都向上移动一级的单一节奏的组合，如下所示：



在这个神秘的、唤起想像的音型之上可听到一支幽灵般的、不连贯的典型——德彪西式的旋律。注意这支旋律从不反复；相反地，它好像是通过一系列犹豫和秘密的冲动后自己又逐渐恢复了生命，直到微妙而又肯定地感到满意。这首乐曲当然是统一的，但达到统一的手段与德彪西的前人所使用的迥然不同。

自从德彪西时代以来，曲式日益倾向于自由化，结果给外行的聆听者带来很大的困难。有两种因素使音乐容易聆听：明确的旋律和大量的反复。如今的乐曲常常包含一些相当深奥的旋律而且避免反复。另一种相反的倾向是——强烈要求压缩。在勋伯格的中期作品《钢琴曲集第十九号》中，可以十分清楚地看到这种倾向。其中每一首短小的钢琴曲所表现的情绪都如此强烈以致使反复变得难以想像了。有时候甚至没有主题，——这一首有个极小的节奏型，另一首有一个和弦就足以抓住聆听者了。当一支旋律出现时，既不容易掌握，也从不因为反复而停顿。因此，听众觉得勋伯格的作品很难理解也就不足为怪了。总的说，我认为，音乐爱好者所以认为所谓现代音乐很难理解，有一半原因是由于他们不了解这些音乐是如何构成的。

交 响 诗

目前曲式自由化的原因之一很可能要归结于交响诗的创造。交响诗（或音诗）提出了必须首先予以阐明的标题音乐的问题。

读者必须十分清楚标题音乐与所谓“纯音乐”的区别。前者是以某种方式与情节或诗的意境相联系的音乐；后者则没有任何非音乐的涵义。把音乐作为描述某种音乐以外的事物的手段是十分自然的、天真的想法。事实上，这是相当古老的想法，即使是十七世纪的作曲

家也喜欢用音乐描述事物。战斗是人们喜爱的主题；对动物的模仿也早就在器乐兴起之前就受欢迎了。巴赫和亨德尔的一个前辈库瑙① 曾以他写的《圣经奏鸣曲》理所当然地闻名于世，在这首作品中，他“现实主义地”描述了诸如高利亚被大卫杀死之类的圣经故事。冉尼昆② 著名的《小鸟之歌》生动地显示了十六世纪的作曲家在运用人类的合唱模仿鸟类的声音方面能做出什么样的成绩。《女人的嘀咕》是他尝试的另一主题。由此可见，这种想法并不新鲜。

不过，直到十九世纪，作曲家才能真正把事物描述好。音乐愈来愈不那么朴实了。今天，如果你若是想用音乐再现一次战斗场面的话，要是用现代乐队表现，就很有可能创造一幅令人十分不快的现实主义情景。换句话说，十九世纪发展了用音乐语言更确切地描述非音乐事件的手法。可能歌剧的发展在引起作曲家对音乐描述力的兴趣方面也起了作用。我们也不要忘记浪漫主义运动的影响。对一个浪漫主义作曲家来说，让他写一首悲哀的乐曲还不够，他还想让你知道到底是谁在悲伤，以及他的悲伤的特殊情况。因此柴科夫斯基并不满足写了一首具有优美的第二主题的无标题的序曲，而给它起名为《罗密欧与朱丽叶》，从而把这主题作为“罗密欧对朱

① Johann Kuhnau (1669—1722)，德国音乐家。他根据圣经故事所写的《圣经奏鸣曲》描述了牧羊人大卫如何将巨人高利亚杀死，此后做了以色列王。

② Clement Jannequin(1485？—1550?)，法国作曲家。

丽叶的爱情”的标志。

《田园交响曲》表明用音乐语言描述外界事件的想法也吸引了贝多芬。他的这首作品是描述性管弦乐作品的先例之一。贝多芬在《第六交响曲》中所首创的描叙性在他的作品中不过是一种例外，而柏辽兹却以此作为他的整个创作生涯的基础。《幻想交响曲》是十九世纪作曲家所取得的进步的惊人的范例，它显示了作曲家不仅能生动地描述田园或战斗场面，而且能生动地描述他们想要描述的任何事件和想法。

一般地说，有两种描述性的音乐。第一种是按照标题的字面意义描述的。一个作曲家想再现夜半的钟声，因此他为乐队或钢琴或其他任何媒介写了某些和弦，这些和弦很像夜半的钟声。用现实主义的手法模仿某种真实的事物。这种用音乐来描述的著名的例子是施特劳斯的一首音诗中模仿羊叫的片断。这段音乐除了模仿之外，没有什么别的意义。另一种描述性音乐并不拘泥于字面意义而是更富有诗意，这种音乐并不试图描述某一特殊的情景或事件，然而某些外部情景却激发了作曲家的情绪，他想把这种情绪带给听众，这种外部情景可能是云彩、海洋、乡村集市或者是一架飞机。但听到的不是字面意义上的模拟，而是这些现象在作曲家头脑中所反映的音诗。这就构成了比较高级的标题音乐。羊叫听起来总是像羊叫，而用音乐描绘的云彩却允许人们更自由地去想像。

必须牢记一条原则：不管音乐是多么标题化或描述

化都必须仅以音乐的形式存在。永远也不要让作曲家凭情节的内容为自己的乐曲作辩护。仅仅由于女主角过早夭折就慢慢地结束一首乐曲是不够的，缓慢的结尾还得合乎音乐的内容。总之，情节的趣味决不能取代音乐的趣味；也不能成为音乐程序的借口。音乐本身必须能够站得住脚，以一个不了解情节内容的人在听到这首音乐时不会感到扫兴。情节充其量只能是一种附加的吸引力。即使你不了解《罗密欧与朱丽叶》这个标题，这首乐曲也仍然是柴科夫斯基的一首最优秀的乐曲。第一主题富有戏剧性、激动人心、织体紧凑。如果你意识到它象征着怀有宿仇的两个世家卡普莱特和蒙塔古之间的斗争，你就会感到主题好像更贴切；但与此同时它无疑地会限制聆听者的想像力。这是所有标题音乐都容易陷入的危险。也许还是由于这一点，现在的作曲家不像上个世纪末的作曲家那样习惯于写标题音乐了。

奇怪的是，有相当多的标题音乐是用某种基本曲式写的。人们本来会以为，既然作曲家是在描述某种事物，曲式必定是自由的。情况往往并不如此。特别是纯音乐和它的曲式模式的最初影响是不容忽视的。因此，贝多芬的《田园交响曲》首先是交响曲，其次才是“田园”交响曲。同样《罗密欧》热情的戏剧性也极其容易地套入常规的奏鸣曲——快板曲式的引子、第一、第二主题、展开部和再现部。直到施特劳斯和德彪西的时代，作曲家才有勇气为了更忠于自己的标题意图而抛弃比较严谨的曲式。交响诗的创造当然是这种更大的自由的开始，这是十九

世纪有限的几种新曲式中的一种。

人们通常把交响诗的起源归功于李斯特。他一共写了十三首，其中有些至今仍然被演奏着。李斯特意识到，要想恰当地表达某种诗的意境，就不能把它限制在严谨的曲式范围内，即使用柏辽兹的标题交响曲的形式也不行。于是他决定采用只有一个乐章的交响诗，在总谱版面上印上序言式的说明。后来有许多作曲家采用了李斯特的这种做法，其中有圣-桑、弗兰克、保罗·杜卡斯、柴科夫斯基、斯美塔纳、巴拉基列夫，还有许多不太出名的作曲家。他们的音诗并不都是“自由”式的，不过这种原则已经确立了。

在1890—1900年间，理查·施特劳斯写了一系列以自由和大胆震惊音乐界的交响诗。这些作品从逻辑上继承了李斯特的观点，但比他的更为气势磅礴。早期的交响诗很像一首交响曲的一个乐章，但施特劳斯式的交响诗则更像一首完整的交响曲。尽管这些作品有明显的、可能最终会影响它们目前在交响曲保留节目中的牢固地位的弱点，它们仍不愧为成就出色。从画面的表现力说它们没有什么竞争对手，从对曲式的自由处理程度说，它们是首屈一指的。即使当它们依靠像回旋曲《蒂尔开玩笑》(Till Eulenspiegel)或变奏曲《唐·吉诃德》这样一些比较严谨的曲式时，在素材处理方面也是采用了与众不同的手法，以致实际上构成了一种“自由”曲式。在《英雄的一生》或《查拉图斯特拉如是说》中，曲式可以说是由乐段构成的，它的篇幅大得惊人，以致作品

显得极为沉重。对持续四十分钟的自由曲式的各别乐段，人的脑子是否真正能把它们联系起来还是个问题；而这正是施特劳斯对我们的要求。充分掌握施特劳斯的音诗的形式轮廓所需要的说明不是本书的有限范围所能解决的。

要想更新标题的含义是极其简单的。所需要的只是用音乐语言来描述某些典型的现代现象，诸如工厂或一艘流线型快艇之类。这样就很容易为旧的含义加上现代化的华而不实的外观。像我已经说过的那样，现代作曲家已不怎么写标题音乐了。不过也有例外。亚瑟·奥涅格就因为写了题为《太平洋 2 3 1》的短小的管弦乐作品而搞得声名狼藉。这个标题是指欧洲闻名的一种特殊类型的火车头。由于火车缓慢的行动、逐渐加速、在开阔地奔驰以及逐渐减速直到完全停止这样一些情况与音乐相似，他就利用了这一现实。他成功地给聆听者留下了一种嘶嘶喷汽和机械突突转动的印象，同时，写了一首和其它作品一样的牢固地建立在旋律与和声基础之上的作品。《太平洋 2 3 1》是现代标题音乐的一个极好的范例；如果说它还不算一首卓越的乐曲的话，其原因不是由于标题本身的处理，而是由于某些旋律素材的质量太差。

按字面意义写的标题音乐明显地在衰退中。奥涅格还写过一首题为《橄榄球》的乐曲。莫索洛夫写过一首《铸铁厂》。其他一些作曲家分别以职业拳击赛、溜冰场、无线电台、福特汽车工厂、五分和一角硬币商店等为素

材写过描述性音乐。但是由于现在出现的脱离印象主义音乐的倾向以及强烈要求新古典主义的愿望，使标题音乐的追随者相对地说所剩无几了。现在大多数的作曲家都不愿意混淆自己的类型，他们或者直接写戏剧性的作品，或者写纯音乐。但谁也说不清什么时候标题音乐会重新引起人们的兴趣。随着电子乐器的完善化，无疑地会给音乐的模仿力开辟崭新的可能性。

歌剧与音乐剧

到目前为止，我们所讨论的明智地聆听的问题还只限于音乐会的音乐。看来好像很奇怪，与任何非音乐的概念无关的，以自身为目的的音乐并不像它表面上所显示的那样是一种自然现象。音乐当然不是从音乐会的音乐中开始的，而是经过了多少世纪之后，音乐才发展成一门独立的艺术，才可以为听音乐而听音乐。

另一方面，通过比较，戏剧音乐倒是十分自然的。戏剧音乐的起源可以追溯到野蛮部落为原始的宗教仪式音乐或中世纪宗教剧中的赞美诗。就是到了今天，为戏剧、电影或芭蕾舞写的伴奏音乐看来也是不解自明的。戏剧音乐中唯一有争议的、因此需要做些解释的是歌剧形式。

在我们这个时代，歌剧的名声不太好。当然，我说的是音乐“名流”的看法。这种观点并不总是对的。有一

度曾经认为歌剧比其它艺术形式更先进。可是直到最近，上流人物在谈到歌剧形式时，总是习惯于带着某种恩赐的口吻。

歌剧的名声所以败坏有几种原因。其中第一个原因是歌剧受到瓦格纳的玷污。在瓦格纳死后至少有三十年，整个音乐界都在拼命地摆脱他对歌剧的巨大影响。这并不是对他的音乐的反映；只是意味着新一代都必须创造自己的音乐，而这在瓦格纳刚刚去世时，特别是在歌剧院中是很难做到的。

除了瓦格纳式的音乐剧之外，还可以恰当地说，拥到歌剧院去的观众并没有为歌剧增添任何光彩。一方面，歌剧和从音乐鉴赏能力来说有时被称为“理发师公众”的听众相联系，他们是剧场中廉价座位的观众，对真正的音乐艺术一窍不通。另一方面，还有“社会公众”，他们把歌剧院变成了时髦的娱乐场地，注意的只是杂技式的场面。

此外，经常上演的保留节目多半是陈腐的、过时的、讲究排场的节目，只会使电影巨头肃然起敬而已。尽管新型的、革命性的音乐已经侵入音乐厅了，人们又怎能想到为这种局面引入以二十世纪二十年代的手法写的新歌剧呢？对音乐名流来说，一切号称严肃的音乐似乎都将自动地排除在歌剧院之外。如果一部新作品有幸搬上歌剧舞台的话，即使没有事先被传统歌剧的矫揉造作所消灭，对听众来说也非常可能过于深奥。

这些就是对音乐持严肃态度的人低估歌剧形式的原因。不过到了1924年前后，对歌剧又产生了新的兴趣，起源于德国。德国的每一个小城镇都有一个歌剧院。据说，当时一年中至少有十个一流的歌剧舞台和二十个二流的歌剧舞台连续上演歌剧。我们一定不要忘记，歌剧在德国的地位相当于美国的音乐喜剧、电影和剧院联合在一起的地位。体面的公民每周都要预定歌剧票，因而歌剧形式不断自我更新也就几乎成了一种社会义务。此外，音乐出版商也做了不少工作，鼓励新的歌剧作品的创作。对于作者和出版商来说，一部真正成功的歌剧会给他们带来大量的财富。这对作曲家写歌剧和出版商出版歌剧是大量的物质刺激，加上第一次世界大战后听众对摆脱传统道路的新歌剧产生了兴趣。不久，这种兴趣就传到了其它一些国家，连我们自己的大都会歌剧院偶尔也上演一部具有代表性的现代作品，以便表示对新歌剧的敷衍塞责的关注。

要想说服读者相信赋予歌剧以新的生命是有道理的，读者就必须对歌剧形式有所了解。肯定我的许多读者都认为歌剧是一种枯燥的形式，只要能够避免，就不会想去看歌剧。让我们看看有什么论点能打破这种偏见。

第一点，也是无论怎么强调都不会过份的，歌剧从头到尾都受到传统的约束。当然，歌剧并不是唯一受到这么严格的约束的艺术形式。例如，剧院假设有一堵房间的墙立在那儿，而我们则以某种非凡的方式观看现实生活的重演。第一次到剧院的孩子以为那里所发生的一

切都是真的；而我们成年人尽管很清楚演员只不过是在演戏，还是毫不困难地把舞台的那些成规作为真实的事物予以接受。问题在于歌剧也有自己的成规，并且比剧院的成规还要多。如果你想比较自觉地接受歌剧院的成规的话，就必须认识到你能在多大程度上接受剧院中的成规。

一部歌剧在一定意义上只不过是一部用唱而不是用说来表演的戏剧。这是第一个成规，也是与现实完全不一致的。即使如此，歌剧也不是连续不停地唱的（至少在瓦格纳以前是如此），相反地被分成一些常常是互相对照的、稳定的乐曲——这就使歌剧与它所要描述的现实的联系又远离了一步。此外，歌剧所叙述的故事常常是极为愚昧的。好象在歌剧舞台上发生的事没有一件是通情达理的。歌剧演员的表演也不会导致削弱歌剧剧本的愚昧性。

最后，还有宣叙调的问题——就是歌剧中既不是说也不是唱，而是半说半唱的那个部份——它在叙述情节（特别是在旧歌剧中）时一点也不试图激起听众对音乐的兴趣。当歌剧用听众不熟悉的外语演唱时（在英语国家中多半如此），宣叙调会使人感到异常厌烦。这些事实都足以证明，歌剧并不是一种现实主义的艺术形式，也不能要求歌剧成为现实主义的。事实上，不会有比只理解现实主义艺术的人更讨厌的了。这说明他在艺术方面的低能，除了看来是真的事物以外，这种人什么也不相信。我们必须承认，象征性的事物也能反映现

实，并且有时会比纯现实主义的事物更能提供审美的享受。歌剧院是能找到这种象征性乐趣的好地方。总之，我一直力图说明的是，为了欣赏歌剧院上演的歌剧，就必须从接受它的成规开始。

令人奇怪的是，有些人认为歌剧是一种僵死的形式。它与任何其它音乐形式不同的是它包罗万象。它本身包含几乎所有的音乐媒介：交响乐队、独唱、重唱、合唱。歌剧音乐既可以是严肃的；也可以是轻松的；而两者都存在于同一作品之中。歌剧可以包含交响乐性质的音乐或“纯”音乐；也可以包含描述性的或标题性的音乐。一部歌剧可以包括芭蕾舞、哑剧和戏剧。歌剧可以很轻易地从一种形式过渡到另外一种形式。换句话说，几乎想不到有哪种音乐或戏剧艺术不能为歌剧院所容纳。

除此之外，歌剧还有它独特的富丽堂皇的场面。歌剧是一种大型戏剧——台上有众多的人物；耀眼的灯光、服装和布景。作曲家如果不为这些媒介所吸引就可以说他没有什么戏剧才能。很明显多数创作者都有一些这种天赋，因为歌剧已经使世界上一些最卓越的作曲家着了迷。

写歌剧就是要把所有这些互不相干的要素结合起来形成一个艺术整体。这绝不是容易解决的问题。事实上，几乎无法选出一部歌剧然后说：“这就是完美的歌剧！这种形式是每个人都必须遵循的。”在某种意义上说，这个问题是无法解决的，因为要想使一部歌剧中的各种要素取得平等的地位并取得均衡以便形成令人完全满

意的整体几乎是不可能的。实际上，作曲家在强调某一要素时往往以牺牲另一种要素为代价。

这一情况特别适用于歌剧的歌词，因为这是作曲家创作时首先要解决的。在实践中，歌剧作曲家做的是下述两者之一：或是让歌词占主导地位，音乐只是为戏剧服务；或者索性牺牲歌词，使歌词成为固定音乐的木桩。结果是歌剧的全部问题可以概括为一种拔河现象：歌词在一端，音乐在另一端，各自向自己的一方拉去。可以从这个角度观察歌剧，并注意每一位作曲家解决这个问题的不同方式，这样做是有教益的。

1600年可作为合适的起点，因为歌剧史正是在1600年前后开始的。据历史学家说，这是某些作曲家和诗人在佛罗伦斯的一个名叫巴尔迪的伯爵家中聚会的结果。要记住直到那时候严肃的艺术音乐差不多全是合唱，具有高度的对位法和复杂的性质。事实上，音乐的对位性是如此强烈，如此复杂以致根本无法了解歌唱家唱的是什么。“新音乐”将改变这一切。注意，很快歌剧开始显示两种基本性质。首先是强调歌词，使音乐叙述情节；其次是歌剧从一开始就属于“上层社会”。（在威尼斯，第一座公共歌剧院是四十年之后才建立的。）

在巴尔迪伯爵家中聚会的人的公开的目的是复兴希腊的戏剧，他们试图重新创造想象中在希腊剧院上演过的戏剧。当然，他们所完成的与过去完全不同——创造了一种新的形式，这种形式注定要激发此后许多代的艺术家和听众的想像力。

第一位卓越的歌剧作曲家是意大利的蒙特威尔第。不幸的是，他的作品现在很少上演；即使上演的话，它对当代歌剧爱好者的印象也只不过类似博物馆里的老古董。在我们看来，蒙特威尔第的体裁很有限——大部份是由所谓宣叙调构成的。今天我们认为宣叙调在歌剧中是没有什么趣味的，我们总是等待着在它后面的咏叹调来激起我们的兴趣。在我们看来，蒙特威尔第的歌剧是没有咏叹调的，所以看起来除了一段冗长的宣叙调外没有别的，只不过偶尔有一段乐队的间奏。不过蒙特威尔第的宣叙调的非凡之处在于它的质量，唱起来非常逼真，使人深受感动。尽管他几乎生活于刚开始有这种新形式的时候，在他之后却没有一个人能象他那样朴实、那样动人、那样使人信服地为歌词配乐。聆听蒙特威尔第的作品有必要理解歌词的含义，因为他十分强调歌词。很久以后，歌剧史上又开始强调歌词，因为有些作曲家又重温了蒙特威尔第对歌剧的理想。

这种顺利开始的新艺术形式逐渐发展到意大利以外的其他国家。它首先从威尼斯传到维也纳，又从维也纳传到巴黎、伦敦和汉堡。在十八世纪，这些城市是世界上大的歌剧中心。那时歌剧已脱离蒙特威尔第的原型。歌词愈来愈不重要了，重点放在歌剧的音乐上。这种较新的形式把表演所激起的情绪压缩成我们现在所谓的咏叹调，而这些咏叹调是由一些宣叙调的段落联接起来的。但是不要把这些段落与蒙特威尔第的宣叙调搞混，它们只是一些普通的、日常的朗诵调，设计的目的只是

尽快地诉说情节，以便开始下一首咏叹调。结果就形成了由咏叹调和夹杂着的宣叙调构成的一种歌剧形式。当时并没有试图用音乐描述舞台上发生的事件，这是后来的事。

十七世纪卓越的歌剧作曲家是阿利桑得罗·斯卡拉蒂，他是古钢琴作曲家多米尼柯的父亲，我们在二段式曲式中已经讨论过多·斯卡拉蒂的作品。我们现在要把老斯卡拉蒂发展的歌剧模式与后来亨德尔的歌剧相联系。在这类歌剧中，故事情节是无关紧要的，戏剧并不生动，表演也微不足道。全部趣味都集中在演唱者和声乐上，歌剧的好坏完全取决于音乐的感染力。实践证明这是一种很危险的发展趋势，因为不久以后，由于演唱者有一种要使自己保持成为舞台中心的自然愿望，导致至今尚未完全肃清的严重的弊病。由于歌剧演唱者之间的竞争，给旋律线条加上了各种华采经过句和额外的装饰音，唯一的目的是显示歌唱家的威力。

此后发生了不可避免的事。既然歌剧已经成为如此高度形式化的不自然的艺术，就必然会有人要改革它。歌剧史中穿插着改革者。总有人力图把他的前辈的歌剧搞得更真实些。力图对亨德尔式的歌剧弊病进行改革的先驱，当然是克利斯托夫·维利波尔德·冯·格鲁克。

在格鲁克承担起改革者的任务之前，他已经按照传统的意大利体裁写了大量的歌剧，所以当他说歌剧需要精炼时，他很清楚自己的含义。格鲁克首先试图使歌剧合理化——使它更合乎情理。在老式的歌剧中，演唱者

是至高无上的，音乐要为演唱者服务；格鲁克则使剧情成为首要的，他写的音乐是为剧情服务的。每一幕都是一个完整的实体，而不是多少有些动人的咏叹调的难以归类的集合。每一幕都要有平衡和对比，都要有流动感和连续感，从而使它成为一种连贯的艺术形式。例如，芭蕾舞的引入不仅是为了娱乐，而是要成为这部作品的戏剧性内容的一个必要组成部分。

格鲁克有关歌剧改革的想法是正确的。此外，他能把这些想法应用于作品之中。他的最成功的歌剧包括《奥菲欧与犹丽狄西》、《阿尔米达》、《阿尔赛斯特》。在这些歌剧中，他创作了一种大规模的、迟钝的音乐，这种音乐很适合他的许多作品的雄伟的题材。伴随这种雄伟的印象的是非凡的宁静，这种宁静美在音乐中是独特的，完全摆脱了他那个时代的歌剧的轻浮。格鲁克的作品不属于博物馆的老古董，这些是迄今仍然保持动人的力量的第一批歌剧。

这并不等于说，格鲁克的改革是完全成功的。他的歌剧无疑地要比他的前人的更合乎情理，但有待后人进一步完善化的方面也很多。他的改革只是相对的，在许多情况下他不过是用自己的成规取代前人的成规。尽管如此，他仍是第一流的天才，而且他的确成功地创立了为未来的改革者指引方向的歌剧理想。

歌剧史中第二位卓越的人物是莫扎特，从本质上说他不是一个改革者。我们在莫扎特身上找到的是，不管他选择哪种媒介，都能做到尽善尽美。莫扎特的歌剧也

不例外，因为它们比他以前的任何其它歌剧都体现出更多的才智。人们有时把《魔笛》说成是有史以来最完美的歌剧。由于它的题材的非现实主义性质，使它很容易接受歌剧的处理。这部歌剧既严肃又幽默，把丰富的音乐想象力与谁都能理解的通俗体裁结合到一起了。

莫扎特为歌剧形式所作的一个贡献是歌剧的终曲。这是只有歌剧才可能产生的效果——在一幕的最后一场所有的主要角色都同时歌唱，每个人所唱的都与他人不同，结果产生了富有回响的极强音，使在场的人都感到高兴。莫扎特把这种典型的音乐手法完成得如此明确和完美以致所有后来使用过这种手法的人——谁没使用过呢？——都受惠不浅。这看来已是歌剧创作中的一种基本手法，因为今天它仍然保持了莫扎特时代的生命力。

在另一方面莫扎特也走在他的时代的前面。他是第一位用德文写喜歌剧的伟大作曲家。1782 年上演的《后宫的诱逃》是直接导致未来德国歌剧的第一个里程碑。它为后继的大量歌剧树立了一种体裁，其中包括瓦格纳的《名歌手》。

理查德·瓦格纳是第三位卓越的歌剧改革者。他的目的与格鲁克当年的一样：使歌剧形式合乎情理。他看到这种形式是一切艺术的联合体——包括诗、戏剧、音乐和舞台美术——本章开头概括的与壮观的歌剧有关的一切。他想通过称歌剧形式为音乐剧使它显得更高贵些。音乐剧在两个重要方面与歌剧不同：首先，要废除固定的乐曲数目，代之以连续的音乐流动，这种音乐的

流动在一幕中始终不停地进行着。为了使戏剧形式更加现实主义化，放弃了由宣叙调联接个别咏叹调的歌剧形式。其次，引入了主导主题这一著名的想法。通过一个特殊的分句或动机与音乐剧中的一个人物或想法之间的联系，可以使各种音乐要素结合得更为紧密。

但瓦格纳的音乐剧的最重大的意义是他赋予乐队的任务。有一年冬天，我在大都会歌剧院连续听了两场歌剧，它们给我留下了极其深刻的印象。第一晚听的是马斯涅的《马侬》，第二晚听的是瓦格纳的《女武神》。听那位法国人的作品时，人们从来不会注意到乐队，乐队就象一组剧院乐师在乐池里演奏；可是一旦瓦格纳的乐队响起来了，人们就会感到一个完整的交响乐团来到了大都会歌剧院。瓦格纳把交响乐团带入歌剧院。所以人们的主要兴趣往往不是在舞台上，而是在乐池里。人们主要关心的是乐队在“说”什么上，演唱者是第二位的。瓦格纳天生是个交响音乐专家，他把他在交响音乐方面的天才运用于歌剧形式。

还是那个老问题：“瓦格纳在歌剧院实现了现实主义吗？”回答肯定是“没有”。他的成就并不比格鲁克的多。他只不过是又一次以一些不同的成规取代了他那个时代所流行的传统的成规。我们还可以名正言顺地问：“他完成了他孜孜不倦地宣称的一切艺术的均等了吗？”回答仍然是“没有”。亲眼见过瓦格纳式的演出的老实的聆听者，在离开时一定会有一种主要是音乐的而不是戏剧的印象。我们可以想像如果用另外一种音乐为瓦格纳的歌

剧剧本配乐的话，谁也不会对它表示丝毫的兴趣的。瓦格纳正是以他的非凡的音乐抓住了听众。音乐是占统治地位的，与音乐相比较，音乐剧的所有其它要素都是次要的。在谈到瓦格纳式的戏剧的非音乐方面时，剑桥大学的爱德华·丹特教授表达了和我完全一致的看法。他说："关于他的歌剧在哲学上和道德上的意义，曾经写了大量胡说八道的东西，有些确实是瓦格纳自己写的。"对音乐剧和歌剧的最后检验必定是歌剧院。歌剧院所以能够容忍瓦格纳的作品，正是由于它们显示了瓦格纳在运用各种音乐资源方面的得心应手。

在自己熟悉的领域里能与瓦格纳匹敌的同时代人只有两、三个，威尔第是其中主要的一个。他像格鲁克似的写了大量传统的意大利歌剧。这些歌剧受到公众的热烈欢迎，但却并不为十九世纪的音乐剧爱好者所赏识。不过最近几年鉴赏家有重新估价威尔第的贡献的趋势。由于多少受到变化不大的"哲学性的"音乐剧舞台的折磨，且不说对它感到厌倦，他们现在能够更好地欣赏像威尔第这样的精湛的戏剧天才了。威尔第的歌剧无疑太传统化、太容易理解了，有时甚至太俗气了；不过它们动人。威尔第是个天生的戏剧家，像《阿伊达》、《弄臣》、《茶花女》这样一些作品单凭强烈的感染力就可以保证它们在歌剧节目中的永久席位。

威尔第的最后两部作品《奥赛罗》和《法斯塔夫》受到瓦格纳的一些影响，这两部歌剧都是他七十岁以后写的。他把个别的歌剧咏叹调搁到一边，以更复杂的方式

运用乐队，把注意力更直接地集中到剧情的含义上。不过他并没有丢弃他对舞台的直觉。因此这两部作品——一位老人的惊人才能的明证——总的说比瓦格纳更加推理的音乐剧更适于启发年轻的歌剧作曲家。

穆索尔斯基和比才都创作了堪与威尔第或瓦格纳的最好的作品比美的歌剧。在这两位中，俄罗斯人的歌剧更富有成果。穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》是在德国以外写的第一部民族歌剧，它指出了一条从瓦格纳的死胡同走出来的道路。《鲍里斯》是极其歌剧化的，主要的剧情是由合唱而不是独唱表达的；它具有俄罗斯的地方色彩；由于采用了典型的俄罗斯民歌素材，它的音乐背景显得格外清新。第二场所描绘的以沙皇住处为背景的克里姆林宫的场景以及走过舞台的加冕行列，是在歌剧手法中所想到的最壮观的场面之一。

人们慢慢地才意识到《鲍里斯》对他们的影响，因为在本世纪前这部歌剧并没有在西欧上演过。不过青年德彪西访问俄国时一定知道这部歌剧。不管怎么说，在德彪西所写的唯一的歌剧《贝利雅斯和梅丽桑德》中，穆索尔斯基的影响是显而易见的，它是歌剧史中又一个卓越的里程碑。德彪西在《贝利雅斯》中回到了蒙特威尔第对歌剧的理想；梅特林克①诗剧的歌词得到了充分的发挥。音乐只起到陪衬歌词的作用，以便突出诗的意义。

在方法和感觉上，德彪西的歌剧与瓦格纳的音乐剧

① Count Mauric Maeterlinck (1862—1949)，比利时诗人、剧作家和散文家。1911年诺贝尔文学奖金获得者。

正好形成对照。如果我们把《特里斯坦》与类似的《贝利雅斯》作一番比较，马上就会看到这一点。在瓦格纳的歌剧中，当那对情人初吐衷情时，音乐倾注了奇妙的情感；而当贝利亚和梅丽桑德初吐衷情时，却是一片寂静。每一个人——演唱者、管弦乐队和作曲家——都被情感征服了。这是整部歌剧中最典型的一个场面——是克制的陈述的胜利。在《贝利雅斯》中很少有响亮的段落，整部作品都渗透了神秘和辛辣的气氛。德彪西为梅特林克的小剧本增添了新的色彩。再也不可能脱离音乐去想像这部剧本了。

也许正是由于这种戏剧与音乐的完全一致使《贝利雅斯和梅丽桑德》持续地成为某种特殊的实例。但它并没有为进一步上演同一类型的歌剧提供新的剧目。（没有什么剧本能像这部一样适于配乐。）此外，《贝利雅斯》的感染力多半局限于懂法语的人，因为这部作品的质量很大程度要取决于对歌词的理解。由于《贝利雅斯》几乎没有什么后继者，音乐评论家对这种歌剧形式就完全不感兴趣了，而把交响曲或舞剧作为主要的音乐形式。

我已阐述了为什么在1924年前后又重新产生对歌剧的兴趣的原因。从那以后所写的歌剧都与瓦格纳的理想背道而驰。今日的歌剧作曲家至少在下列一点上意见是一致的：他们准备坦率地接受歌剧舞台的成规。既然没有希望使歌剧真实化，他们就愿意放弃一切改革的努力。他们大胆地从歌剧是一种非现实主义的形式这一前提出发，不为这种事实感到痛惜，反而决心利用它。他

们认为歌剧首先是一种戏剧，因此，它要求作曲家能够为舞台写好音乐。

根据大多数评论家的看法，《贝利雅斯》以后最重要的现代歌剧是贝尔格的《沃采克》。这部歌剧有几点是引人注目的。贝尔格和德彪西一样，是从舞台戏剧开始的。《沃采克》是十九世纪一位早熟的剧作家乔治·布赫纳的作品。他通过二十六个短场叙述一个可怜的士兵的故事。这个士兵生活在社会的底层，过着悲惨的日子，当然，这不是他自己的过错。这是一个有社会意义的现实主义题材；但在贝尔格的笔下它成了一种与众不同的现实主义。它留给我们的印象是一种强烈的、有时称为表现主义的现实主义。歌剧中所有的事物都经过高度压缩。一个短场紧接着一个短场，每一场都表达了一些必不可少的戏剧性片刻，而所有这些场面都是通过贝尔格的极为强烈的表现主义音乐衔接、集中起来的。

音乐界所以过了很长时间才承认这部具有独创性的作品，原因之一是它的音乐语言的问题。作为勋伯格的忠实门徒，贝尔格采用了老师的无调性和声体系。《沃采克》是第一部搬上舞台的无调性歌剧。尽管它很难演出也很难理解，但它却显示了音乐的戏剧性力量，不管是在欧洲还是美洲，它都开创了自己的道路。值得一提的是另外一个特点，这是在《沃采克》中以及在贝尔格去世前完成的最后一部作品（他的第二部歌剧《鲁璐》）中发现的。贝尔格曾有过一种奇怪的想法，即把一些严谨的音乐厅曲式，如帕萨卡里亚或回旋曲，引入他的歌剧体

裁中来。这种在歌剧形式方面的革新只能引起技术上的兴趣，因为公众在听作品演出时并没有意识到这种隐藏着的曲式，而这一点，据贝尔格自己承认，正是他要达到的意图。像每一部其他歌剧似的，贝尔格的作品所以能占领舞台正是由于它的戏剧性力量。

现在有几部歌剧由于处理某些当代的题材而抓住了听众。其中首先是克任内克① 的《乔尼开始演奏了》(Jonny spielt auf)，它风行了一时。对德国乡下佬看来饶有趣味的是，一部歌剧的主人公居然是一个爵士乐队的黑人队长，而作曲家竟敢在他的总谱中加上一些爵士乐曲调。

克特·怀尔② 使大众更倾向于欢迎在希特勒统治前形成的德国歌剧史。他当时最典型的代表作是《三便士》，剧本是伯特·布莱希特写的，很生动。怀尔公开用“歌曲”代替咏叹调，用一个冒牌的爵士乐队代替通常的管弦乐队，还写了一首非常通俗、平凡的乐曲，不久，每个德国报童都会用口哨吹奏了。不过他的作品与《乔尼开始演奏了》的不同之处是他的音乐取材于真实人物。它用音乐语言冷酷地表现了二十年代的德国精神面目，以及乔治·格罗茨用无情的直率描绘的那种没有希望的、四分五裂的、战后垮掉了的德国精神面目。不过不

① Ernest Krenek (1900—?)，奥地利作曲家。著有歌剧《雷奥斯太之一生》等。

② Kunt Weill (1900—1950)，德国作曲家，著有《三便士》、《马哈哥尼城之兴亡》、《山谷夕阳》等歌剧。

要上怀尔的陈词滥调的当。而感到深深地埋藏在表面无忧无虑下的是悲剧。

用歌剧评论社会的另一个例子是出生于意大利的美国作曲家梅诺蒂① 的歌剧《领事》(The Consul)。很难预见这种倾向能持续多久。不过，除非作曲家能把他们的评论普及化并以生动的舞台戏剧形式加以表现，否则良好的愿望是不会使歌剧更接近日常生活的。

这场对现代歌剧的讨论如果不提一下当代最多产的一位歌剧作曲家法国的米约就会显得不够完整。米约在这方面最大胆的尝试是他的歌剧《克利斯托弗·哥伦布》，这是一部壮观的、引人注目的歌剧，在国外已演过数场但在美国却从未上演。米约的作品可以说是强烈和抒情的相互交替，而这两种性质在《可怜的水手》、《卡潘特拉斯的爱斯特》、《约雷和麦克西米利安》等舞台作品中都运用得恰到好处。听一听他的唱片《持祭品者》(Hes choephores) 中的片断《乞灵》(Invocation)，就可以很好地了解他的戏剧才能。演唱者和合唱队与全部打击乐器的伴奏形成节奏性的对峙，给人一种压倒一切的效果，它为未来的歌剧指出了新的、未经探明的可能发展的道路。

如果读者中仍有人怀疑现代歌剧或戏剧音乐的生命力，我就请他们最终考虑一下这样一个事实。在新音乐的发展过程中被证明是新的里程碑的三部作品是为舞台

① Gian-Carlo Menotti (1911—?)，著有歌剧《阿米利亚赴舞会》、《领事》、《灵媒》、《女巫》、《岛国天堂》等。

设计的。穆索尔斯基的《鲍里斯》、德彪西的《贝利雅斯》和斯特拉文斯基的《春之祭》都已经为音乐的提高做出了贡献。下一步的进展很可能是在剧院而不是在音乐厅取得的。

美国歌剧有一个极待解决的问题。我们一些作家已经根据充分的理由发展了这样一种理论：在美国电影合法地取代了歌剧的地位。对他们来说，歌剧是一种典型的欧洲艺术表现形式，不必移植到美国的土壤上来。但从作曲家的角度来看，不管人们怎么看待歌剧，歌剧仍然是一种迷人的艺术形式。如果要把它成功地移植过来，就必须做到以下两件事：作曲家必须能够为英语配上旋律线同时又不破坏这种语言的自然韵律；美国必须上演比现在更多的歌剧。事实上，有些最健康的本国的歌剧尝试，诸如汤姆森斯坦的《三幕中的四个圣贤》(Four Saints in Three Acts)或马克·布里斯坦的《摇篮将摇摆》(The Cradle Will Rock)，不依靠著名歌剧组织的帮助已经成功地搬上了舞台。也许美国歌剧的未来是在歌剧院的外面。不过不管是哪种情况，我都可以肯定地说，不论在美国还是在其他国家，我们都还不是最后一次听到这种艺术形式。

当 代 音 乐

每当聆听当代音乐时，许多音乐爱好者都感到晕头

转向，这是为什么？这个问题不知问了多少遍。他们看来都泰然接受这样一种观点，即当代作曲家的作品不是为他们写的。为什么？因为他们“就是理解不了。”正像一个非专业音乐工作者最近所说的，“许多听众一听说是‘现代’作品，就感到畏缩。”过去——一直到二十年代中期左右——所有具有进步倾向的新音乐都被归纳到“超现代”的标题下。甚至在今天还流行着把“古典的”和“现代的”作为两种不可调和的音乐风格的看法，认为前者提出了一些可以解决的问题，而后者则充满了解决不了的问题。

首先应该记住，总的说来创造性艺术家的态度是严肃的——他们并不想使你上当。反过来要求你对他们的创作怀抱虚心、善意和信心。每个作曲家在范畴和视界、气质和表达方面都有很大不同。因此，当代音乐所表现的不是一种，而是多种不同的音乐感受，记住这一点也是很重要的。有些现代作曲家的作品很容易被理解，另外一些就可能很难。同一作曲家的不同作品可以归入不同的类型。还有一系列作曲家的作品从很易被理解到很难被理解。

把所有这些音乐都归在“现代”这个标题下显然不公平，只能导致混乱。因此，根据各种作品相对的理解程度，对它们的主要代表作进行分类，也许有助于清理当代作品中的明显的混乱状态：

非常容易理解的：肖斯塔科维奇和哈恰图良、弗朗西斯·普朗克和埃里克·萨蒂、斯特拉文斯基和勋伯格

的早期作品、弗吉尔·汤姆逊。

可以理解的：普罗科菲耶夫、维拉·洛博斯、厄内斯特·布洛赫、罗伊·哈里斯、威廉·瓦尔顿、梅利皮埃罗、布里顿。

较难理解的：斯特拉文斯基的晚期作品、贝拉·巴托克、米约、夏维兹、舒曼、奥涅格、兴德米特、辟斯顿。

非常难理解的：勋伯格的中晚期作品、贝尔格、安东·威柏恩、瓦莱兹、达拉皮科拉、克任内克、罗杰·塞森斯、查尔斯·艾夫斯的某些作品。

你是否同意我所做的比较性的估计并不重要。上述的意思只是说不应把所有的新音乐都看成是一概高深莫测的，勋伯格的十二音体系即使是对音乐行家来说也是非常难的。理解斯特拉文斯基的晚期作品需要对他的风格、准确度和个性非常爱好；对米约和夏维兹的作品需要欣赏其味道极浓的响亮度；了解兴德米特和辟斯顿的作品要有对位的听觉；对波朗克和汤姆逊的作品则要求反应灵敏；而对维拉·洛博斯的作品需要有丰富的色彩感。

所以首先要区分作曲家，根据他们所想表达的乐思分门别类地聆听。作曲家是不能交换的！每个作曲家都有他自己的意图，聪明的聆听者总会事先想到这种意图的。

当我们区分新旧音乐给我们带来的不同乐趣时，我们还必须澄清不同的目的。不入门的音乐爱好者如果坚

持要听到过去从古典大师的伟大作品中传出的声音和情趣，他就仍然会感到当代音乐有些古怪。这一点很重要。我对肖邦和莫扎特音乐的爱好象别人的一样强烈，不过当我坐下来写我自己的作品时，这种爱好对我一点用处也没有，因为他们的世界与我的不同，他们的音乐语言也与我的不同。他们作曲的基本原则在今天也象他们所处的时代那样富有说服力，不过同是运用这些原则我们有可能并确实会产生一些不同的结果。当我们接触一首严肃的现代作品时，我们必须认识作曲家的意图是什么，此后期待听到与过去习惯的作法不同的处理手法。

在讨论音乐的要素和形式时，可以举出各种例子说明现代作曲家是如何为了达到自己的表达目的而修改和扩展已有的手法的。这种对常规创作手法的扩展对听众说来也意味着他必须直接地或通过训练去熟悉那些不熟悉的风格。例如，假如你发现由于音乐本身太不谐和而对它加以排斥，这有可能表明你的听觉对现代音乐的词汇还不太习惯，需要更多地练习，即训练自己的听觉。（也常存在着这样的可能性，即那是由于作曲家写了没有灵感的或故意的不谐和音而造成的过错。）

在听一首新作品时，旋律内容——或者好象是缺乏的——可能是使人感到困惑的一个根源。你很可能怀念那种可以哼出来的明确的旋律。现代的旋律，特别是在器乐作品中，可能是“不能唱的”，这是因为它们有时远远超出了人声的范围；或是由于它们太转弯抹角、太参

差不齐、太支离破碎，以致没有一种能使人立即被吸引过去的效果。这些有可能暂时使听众感到困惑。不过，作曲家一旦掌握了现代旋律创作的广阔天地，就很难让他再回到早期的平易的、有时很明显的旋律上去。如果作曲家确实是有天才的话，反复地听他的作品就会明确其复杂的线条的持久的感染力。

最后，更多的责备是现代音乐好象回避情绪和感情，与其说它具有某种感情涵义不如说它只是理智的、巧妙的。用简单的一句话是不足以纠正人们所坚持的这种误解的。如果你感到当代作曲家的作品是冷冰冰的和理智的，你最好问一下自己是否在使用一种并不适用的比较标准。大多数音乐爱好者并未能意识到自己在多大程度上受到音乐的浪漫派创作手法的迷惑。我们的听众已经习惯于把十九世纪音乐的浪漫主义看成是音乐艺术本身。由于浪漫主义过去是现在仍然是一种强有力的表现手法，他们倾向于忘了早在浪漫派兴起前几百年伟大的音乐作品就出现了。

巧妙的是，大部分现代音乐与早期音乐的审美联系，其密切的程度超过与浪漫派作品的联系。杰出的浪漫派作品所采用的不受拘束的和个性化的热情洋溢的手法已被我们所摒弃。在现代作品中即使是那些有浪漫色彩的部分在表达时也是非常小心谨慎的和毫无夸张的。所以，不言而喻浪漫派运动在十九世纪末期已经发展到了顶点，从中不可能再提炼出什么新鲜的东西了。

从浪漫主义到更为客观的音乐理想有一个逐步过渡

的过程。既然作曲家都感到这种突破是很难的，一般公众在接受其全部涵义方面较为迟缓就不足为怪了。十九世纪浪漫主义占有统治地位——它在音乐艺术上得到了最充分的体现。这也许能解释音乐听众为什么一直不愿意承认随着新世纪的到来已经出现了一种新型音乐。然而他们在文学界的同行并没有期望安德烈·纪德或托玛斯·曼或埃利奥特用维克多·雨果或瓦尔特·司各特的腔调去表达自己。那么为什么就一定要让巴托克或赛森斯(R. Sessions，1896—)用勃拉姆斯或柴科夫斯基的声音去唱呢？当你感到一首当代作品显得枯燥和纯理性，看起来缺乏感情或情绪的时候，很可能是由于你对本时代的典型音乐语言无动于衷。

这种音乐语言——如果确实是生气勃勃的话——当然包括实验的和有争议的一面。这有什么不可以呢？当代的典型的音乐爱好者为什么看来那么不愿意把一首音乐作品看成是对自己的阅历的一次挑战呢（如果可能的话）？当我听到一首我自己不理解的新音乐作品时，我会着了迷——我想一有机会就再接触它。它对我是一种挑战——它能使我对音乐艺术保持浓厚的兴趣。如果有一首作品我听了多遍之后仍感到不知所云，我并不会由此作出结论说现代作品的情况很糟糕。我只是断定那首作品不是为我写的。

不过，我遗憾地看到，我自己的这种反应并不具有代表性。看来大多数人都讨厌这种有关音乐的争论；他们不希望他们的欣赏习惯被打扰。他们把音乐当成是一

种躺椅，在劳累了一天之后可以躺在上面放松一下，从中找到安慰。但是严肃的音乐从来不是用来起催眠作用的。尤其是当代音乐，它是用来触动你，激励你的——它甚至可以使你精疲力尽。然而这难道不是和你到剧院去或读一本书时所要寻求的刺激一样吗？为什么音乐就要例外呢？

新音乐听起来显得古怪的唯一可能的原因是，在一般的欣赏过程中，与人们一年到头听到的大量的传统音乐作比较，新音乐听得太少了。广播和音乐会节目、唱片公司及其经销商的广告、学校的日常课程——全都不知不觉地强调这一观点，即“正规”的音乐是过去的音乐；是证明了自己的价值的音乐。比较宽裕的估计表明，我们所听的音乐只有四分之一可以称得上是当代音乐——而这种估计还多半只适用于在较大的音乐中心听到的音乐。在这种情况下当代音乐自然不可避免地显得“古怪”，除非聆听者愿意做出一份额外努力来打破这种不熟悉的障碍。

如果感到没有必要关注当代音乐的表现手法，不啻于使自己与音乐艺术所能提供的最令人兴奋的感受相隔绝。当代音乐向我们展示了其他音乐所不能展示的东西。是那些较沉旧的音乐——巴克斯特赫德[①]和凯鲁比尼的音乐——才应当对我们显得遥远和陌生，而不应是米约和威廉·舒曼的音乐。但是音乐不是具有普遍性

① Dietrich Buxtehude (1637—1707)，丹麦风琴家、作曲家。

吗？你可能会问，活着的作曲家说了哪些不能在早期音乐中找到与它相类似的话呢？这全看我们分析问题的角度了：我们所看到的可以使我产生更激烈的紧张或放松，更生动的乐观主义，更灰色的悲观主义，极度的放任和爆发式的歇斯底里，色彩的千变万化——明暗的细微差别，有时能变成怪诞的、纹理错综的轻松的幽默感，开阔的前景，“痛苦”的渴望，耀眼的光采。毫无疑问，这种情绪的千变万化在旧音乐中都可以找到它们的对等物，但是没有一个敏感的聆听者会把这两者搅混。我们通常把一首作品所属的时代看成是这首作品外观的基本部份。任何权威性艺术表现手法的独到之处就在于它使任何其它时期所做的近似抄袭都难以想像。因此，如果音乐爱好者忽视当代音乐，他就剥夺了自己的一种难能可贵的审美感受。

理解新音乐的关键在于反复倾听。有幸的是，慢转唱片的流行可以使我们完全做到这一点。很多听众证明，一旦反复听熟了之后，慢慢地就会理解它。无论如何，再也没有其它更好的方法可以试验当代音乐对你是否有意义了。

电 影 音 乐

电影音乐是具有独特魅力的新的音乐手段。实际上它是一种新的戏剧音乐形式——与歌剧、舞剧和戏剧配

乐有关——与交响乐性质的或室内乐性质的音乐会音乐截然不同。作为一种新形式，它为作曲家开放了未经探索的可能性并为音乐影片的赞助人提出了一些有趣的问题。

上百万电影观众把故事片的配乐看成是理所当然的。在看完一部片子五分钟之后，他们就说不清自己到底听到了音乐没有。如果问他们乐谱写得是激动人心、或是还可以、或是糟糕透顶，那无异于使他们患上音乐的自卑感。不过，再想一下，也许是为了自我辩解，可以提出这样一个问题："不期望人们听配乐难道不对吗？配乐难道不该在你不知不觉之中影响你，而不需要你象在音乐会上那样有意识地倾听吗？"

不解决下一个问题，对电影音乐的任何讨论都不会深入：要不要听到电影的配乐？如果你是个音乐家，那就没有问题，因为你总是忍不住要听的。我好几次都碰上由于配乐不好，使我感到好片子被毁了的情况。你有同样的体会吗？有？那你就该祝贺自己了：你肯定是有音乐感的。

但是，一般的观众由于全神贯注于戏剧性动作因而没有注意背景音乐，正是这样的观众想知道他是否遗漏了什么。对这个问题的回答与你的一般音乐理解力有密切的关系。你从背景音乐伴奏中得到多少乐趣取决于你把这些配乐作为影片留给你的综合印象的不可分割的一部份而专心倾听的程度。

更多地了解如何创作电影配乐，可能有助于电影听

众从配乐中得到更多的收获。幸运的是，这个过程并不复杂，可以简单地概述一下。

在准备写配乐时，作曲家要做的第一件事当然是看电影。几乎所有的配乐都是在影片完成之后写的。唯一的例外是电影剧本要求写实的音乐，就是在银幕上看到的唱歌、演奏、舞蹈的音乐。在这种情况下音乐必须在片子拍出之前写好。此后录了音，再根据播放的录音拍有关的场面。这样，当你在片子上看到演员在歌唱、演奏或跳舞时，他只不过是在跟着声音做样子，因为音乐已事先录好了。

第一次浏览影片对作曲家来说通常是严肃的事，无论如何，他得有好几个星期的蕴酿过程。这次浏览的严肃性在于跟他一起看片子的观众很特殊，其中有：制片人、导演、录音室音乐领导、画面编辑、音乐剪接者、指挥、管弦乐配器者——事实上，包括所有与电影配乐有关的人。

浏览的目的是为了决定需要多少配乐以及在什么地方配乐，也就是确定配乐的位置。由于背景音乐在整部电影中没有自始至终连续不断的（那将构成动画歌剧，一种几乎尚未探索过的电影形式），总谱通常由一些各别的插曲构成，每一段插曲的长度由几秒钟到几分钟不等。长达七分钟的插曲是少有的。由大约三十段或三十段以上的插曲构成的总谱，加起来可能长达四十到九十分钟。

在最后确定配乐的位置之前必须进行多次讨论和交

换意见。必须有节制地使用音乐，非到绝对必要时不要使用。作曲家知道如何使用沉默这种手法——他知道在录音磁带的音轨上除去音乐有时会比使用音乐取得更好的效果。

另一方面，制片人和导演更倾向于考虑音乐所产生的直接的效果。有时候他会别有一番用意：对影片中的任何毛病——演技的失误、没念好的台词、使人难受的停顿——他都暗自希望能由一位巧妙的作曲家掩盖过去。人们都知道制片人希望以好的配乐挽救整部电影。不过作曲家并不是魔术师；期望他做到的充其量只不过是通过音乐来加强影片的戏剧上和情绪上的效果而已。

好的配乐无疑会给影片以巨大帮助。这一点通过实验就可以证明：给观众放一遍关掉音响的高潮场面；此后再放一遍带音响的。音乐如何为银幕服务可以简单地总结为下述几点：

（1）为时间和地点创造更令人信服的气氛。并不是所有的好莱坞作曲家都为这种好处操心的。他们写的配乐常常是可以互相交替的：十三世纪哥特式的戏剧和现代性感主题的无情会战采用的是同一的手法。十九世纪晚期的音乐的浓郁的交响乐织体仍占着主导地位。不过也有例外。最近，较高级的西部牛仔片开始有了自己的音乐特色，大都是民歌的派生物。

（2）潜在的心理上的提炼——一个人物的内心世界或一种场合的看不见的含义。音乐可以左右观众的情绪，有时听觉形象与看到的视觉形象组成相反的对照。

这并不像听起来那么难以捉摸。把一个不谐和弦适当地置于动情的场面中可以使观众的情绪冷却下来；把一个精心创作的木管乐段适当地置于似乎是严肃的时刻可以引起捧腹大笑。

（3）起中性的填补背景的作用。这确实是不想让人听到的音乐，是协助填补空白的音乐，诸如填补谈话中的间歇等。这是电影作曲家最费力不讨好的工作。不过有时，虽然别人没有注意到，当作曲家想到通过专业的手法，没有什么内在价值的音乐能使苍白无力的银幕阴影变得富有人情味时，他会私下感到满意。任何一个作曲家都会证明这是最难做到的，因为必须使中性的填空型的音乐在对白之下编织自己的线条。

（4）建立连续感。影片的编辑比任何人都清楚音乐与性质上容易脱节的视觉手段相结合时能发挥多大的作用。这一点在使用蒙太奇手法拍的镜头中最为明显，在这些镜头中起统一作用的乐思可能把一闪而过的、不连贯的镜头结合起来，使它们不至于显得混乱。

（5）为建立一个场面的戏剧性高潮奠定基础，并使之圆满结束。一部电影结尾时给人的第一个感觉是音乐响亮地奏出了。某些制片人吹嘘他们的电影没有多少音乐，可是我却从未看到或听到有一部电影是在沉默中结束的。

我们仅仅接触到一些表面的现象，还没有提到无数实用音乐的例子——街道乐队、传统的谷仓舞曲、旋转木马的音乐、马戏团的音乐、咖啡馆的音乐、邻居姑娘

的钢琴练习、诸如此类。所有这些加上许多别的，一旦为明显的自然主义意图所采用，都有助于微妙地改变对录音磁带音轨的听觉趣味。

不过现在让我们还是回到这位假想的作曲家身上来。一旦决定各别插曲的起点和终点，他就把片子交给音乐剪辑员，后者准备一种所谓音响插入单(cue sheet)。它为作曲家提供了在每一插曲中所出现的有形的动作的详细描述，并以三分之一秒为单位对这动作准确定时，从而使一位干练的作曲家不需再查看影片就可以把全部乐谱写出来。

外行通常以为，为电影写音乐最难的莫过于如何使音乐准确地"配上"动作。这种定时对作曲家是不是一种束缚呢？回答：不是。原因有两个：首先，为特殊动作写配乐不仅不是一种障碍，而且是一种帮助，因为动作本身能启发有戏剧想像力的作曲家的乐思，他在写纯音乐时就没有这种视觉刺激；其次，定时多半是一种小的调整，因为总的音乐织体必须在事先决定。

对写音乐会音乐的作曲家来说，改到为电影写配乐确实容易犯某些错误。例如，在音乐厅中非常受器重的旋律性的创意曲在某些电影场合中可能有时会使人分心。即使是以音乐会的方式写的，通常用以强调各对位线条的独立性的分句法(phrasing)，用到电影配乐上也会分散注意力。管弦乐配器中有许多微妙的音色——为了在音乐厅中使听众区别各种表情的特性——用在录音磁带音轨上就完全是白费。

为了弥补这些损失，作曲家有其他办法，其中有些是手法，这在卡内基音乐厅中是得不到的。例如，我在为电影《女继承人》写一段配乐时，能够把两个乐队重叠起来。在不同时候为两个乐队录同样的音乐，一个乐队全部由弦乐组成，另一个乐队由普通的管弦乐队组成。此后把两种录音同时转录在原录音磁带上，从而产生有高度表现力的管弦乐织体。最有独创性的电影作曲家，伯纳德·赫尔曼采用(并搞到)了八架钢片琴——五十七号街上前所未闻的组合——表现冬日乘雪橇旅行。米柯罗斯·罗查则利用"回声室"——为给普通的音调加上鬼魂般的气氛而设计的——受到了广泛的评论，随后把这种手法重复应用得令人腻味。

通过重叠录和放录音磁带音轨可以得到特殊的效果。正象两列对开的大车，可以同时录或放两种不同的音乐。《小红马》使我有可能采用这种电影特技。当一个小男孩白日作梦似地想像把一群小白鸡变成一群马戏团的白马时，要想把描写鸡的音乐转化为马戏团的音乐从而使视觉形象反映到听觉想象之中，这种手法只有通过重叠的手段才能达到。

现在我们假定配乐的乐谱已经完成，就要准备录音了。谱写的场合对作曲家来说是愉快的。好莱坞集中了美国一些最好的演奏家；音乐将会演奏得很优美，录音技巧的完善是无与伦比的。

在录重要的插曲期间，大多数作曲家喜欢邀请他们的朋友到场。其原因是，无论是作曲家本人还是他的朋

友都再也不可能像听音乐会似地听到这些音乐了。因为当配乐与影片结合到一起时，配乐的大部份力度都将改变，否则完工的成品听起来就会像是一场带画面的音乐会。在降低力度的过程中可能丧失明暗对比的妙处、一些内在的声部和低音部。埃利希·康哥尔德(Evicn Korngold)作了恰当的比喻:“电影作曲家的不朽期只限于从录音时期到配音复制室。”

配音复制室就是把所有具有各种音响的磁带，包括对白的磁带，都放入机器以便取得一盘主要的磁带。就音乐来说，这是一个很细致的工作过程，因为要区分“太响”和“太弱”很不容易，只有极细微的差别。那些操纵控制音量旋钮的音响工程师在音乐方面并不总是像作曲家希望的那样敏感。需要的是一种新型的音响混合者，他既是音乐家又是工程师；即使如此，将对白、音乐和各种现实的音响混合起来也总会存在一些问题的。

鉴于不能充分发挥原作的音响，作曲家自然时常希望能从他写的电影配乐中抽出一套能够生存下去的音乐会组曲。目前有一种倾向认为电影配乐的乐谱不适合作为音乐会音乐时的素材，其论点是，如果脱离了视觉效果，音乐就平淡无味了。

我个人对是否能定出一条包括各种情况的严格规定表示非常怀疑。每一份乐谱都应该分别评价，毫无疑问，在统一的气氛中要求比较连贯的音乐发展的情节，比其它情节更适于为音乐会演出改编配乐。不经过大量改编而把电影音乐抽出来演出是很难想像的。不过，我

想如果从十九世纪的舞台戏剧音乐中能成功地改编像格里格的《培尔·金特》组曲这样的乐曲，为什么不能期待一个二十世纪的作曲家把一部电影音乐改编得同样好呢。

至于电影乐谱，作曲家只有在电影院才能首次了解到他所完成的作品的全部影响；检验他最心爱的戏剧性效果；鉴赏细节的奇特的重要性与非重要性；希望自己作出了一些与众不同的事物；同时为别人干得比自己好而感到意外。毕竟，把电影镜头与音调相结合的这门艺术仍然是一门神秘的艺术。电影观众的反应也是难以理解的：上百万的人都会听电影配乐但谁也说不上到底有多少人真正听到了音乐。下次你去看电影时，记住要站在作曲家这一边。

从作曲家到演绎者到聆听者

至此为止，本书主要的涉及是抽象音乐。不过，从实际出发，差不多每一种音乐场合都包括三种明显的因素：作曲家、演绎者和聆听者。他们构成三位一体，缺一不可。音乐始于作曲家，通过演绎者的介绍而到达聆听者。可以说音乐的一切都是为了听者的。因此，为了明智地聆听，不仅需要了解自己的任务，而且还需要清楚地了解作曲家和演绎者的任务，以及每一方在构成总的音乐感受方面做出了什么贡献。

既然我们文化中的音乐是由作曲家开始的，就让我们也从作曲家开始吧。归根结蒂，当我们听一位作曲家时，我们听什么呢？他无需像小说家那样给我们讲故事；他无需像雕刻家那样“临摹”大自然；他的作品无需像建筑家的图纸那样具有直接的实际用途。那么他又给了我们什么呢？我看似乎只有一种可能：他把他自己给了我们。当然，每一位艺术家的作品都是一种自我的表现，但是任何一种艺术家都不像作曲家那样直接表现自我。他在不涉及外部“事件”的情况下把自己最精髓的部份给了我们——那是他作为一个人所体验的最充分和最深刻的表达。

要永远记住，当你聆听一位作曲家的作品时，你是在听一个人，一个具体的人连同他特有的个性。对作曲家来说，最重要的是要有自己的个性。这种个性的重要性有大有小，但凡是重要的音乐作品，总要反映这种个性。没有一个作曲家不能把他作为一个人所拥有的价值写到自己的乐曲中去。他的人品也可能具有人类弱点的标记——如吕利和瓦格纳的那样——但是凡是他作品中的精华，必然出自他作为一个人所具有的精华。

如果我们更细致地研究一下这个有关作曲家的个性问题，我们就会发现它实际上是由两种不同的成分构成的：他天生的个性和他生活的时代的影响。因为很明显，每位作曲家都生活于一定的时期，而每个时期也都有自己的特点。不管作曲家表现什么个性，都不可能超越自己所处的时代，正是这种个性和时代的相互作用才

形成作曲家的风格。具有十分类似的个性的两位作曲家，如果生活在两个不同的时代，不可避免地会写出两种不同风格的作品。当我们谈作曲家的风格的时候，我们是指这位作曲家的个性与他所处的特定时期相结合的成果。

如果我们以一个具体的情况为例，对这个音乐风格的重要问题也许能解释得更清楚一些。以贝多芬为例，他的风格的一个最明显的特点就是粗犷。贝多芬作为一个人，一直就有鲁莽、粗犷的名声。然而光是从他的音乐中我们就可以知道他是个大胆、粗犷的作曲家，正好是文雅和甜蜜的对立面。不过，贝多芬这种粗犷的个性在他一生的不同时期表现的方式也不同。他的《第一交响曲》的粗犷与《第九》的就不一样。那是时期的不同。早期的贝多芬，其粗犷性限于十八世纪古典风格；成熟的贝多芬则受十九世纪解放趋势的影响。因此我们在考虑一位作曲家的风格时，必须把反映他所处的时期的个性考虑进去。有多少作曲家，就有多少风格；而每一位重要的作曲家在他自己所处的时代和他个性的成熟的影响下相应地又有几种不同的风格。

如果了解作曲家的作品风格对聆听者来说是重要的话，对演绎者来说更是如此，因为演绎者是音乐的中间人。聆听者更多地听到的是演绎者对作曲家的想法，而不是作曲家。作家与读者的接触是直接的；画家只要把画挂起来让人看就行了；而音乐则像戏剧一样，是必须重新解释才能生存的艺术。在作完曲之后，可怜的作曲

家必须把它交给演绎艺术家，听其摆布——而我们又必须记住，后者是有自己的音乐风格和个性的人。一个外行的聆听者，理想地说，如果能够把作曲家的乐思和演绎者忠实再现这种乐思的程度区分开来，他就能对演奏水平做出相当正确的判断。

演绎者的任务无庸争辩，谁都承认他的存在是为作曲家服务的——吸收并再创造作曲家的“信息”。这种理论非常简单，需要加以阐述的只是它的实际应用。

现代第一流演绎艺术家多半具有足以使他应付各种要求的技术。所以在大多数情况下我们可以把技术熟练程度看成是理所当然的。第一个演绎的实际问题是由音符构成的。今天的乐谱并不完全是作曲家的乐思的忠实写照。它不可能成为这种忠实写照，因为它太模糊了，它为个人的兴趣和选择留的余地太大了。因此，演绎者总是碰到这个问题：他应在多大程度上根据乐谱演奏。作曲家只是些凡人——人们早就知道他们写音符不那么准确，忽视一些重大的遗漏。人们也知道他们有时会改变自己的速度和力度。因此，演绎者在看谱时必须运用他们的音乐智慧。当然，也存在走两种极端的可能——过分严格地按着乐谱演绎或是离题太远而不着边际地演绎。如果有一种更确切的记谱法，这个问题可能会解决得好一些。不过，即使如此，对乐谱还是可以有若干不同的演绎法。

因为一首音乐作品归根结蒂是一个有机体。它是活的而不是静态的东西。因此不同的演绎者乃至同一演绎

者在不同的时刻触以不同的认识和角度去看待同一作品。演绎在很大程度上是强调问题。每一首作品都有一种演绎者不能背离的基本性质。这种性质来源于乐曲的特性，这种乐曲特性又来源于作曲家本身的个性和作品产生的特定时期。换言之，每一首作品都有自己的特有风格，演绎者必须忠实于这种风格。然而每一个演绎者也有他自己的个性，所以我们听到的作品风格是由演绎者的个性所折射的。

因此，演绎者与他再创造的作品之间的关系是微妙的。当演绎者在演奏过程中不受束缚地随意注入自己的个性时，就会产生误解。在最近几年，光是演绎这一词就引起了争论。由于对一些“主要女演员”的夸张和错误的演绎感到泄气和恼怒，某些作曲家，特别是以斯特拉文斯基为首的，说过大致下述的一段话：“我们并不希望对我们的音乐有任何所谓的演绎，照着音符演奏，既不增加什么，也不减少什么就行了。”尽管发出这种责备的原因很清楚，在我看来却似乎代表了作曲家的非现实主义态度。因为没有一个完美的演绎者可以在不加入某些自己的个性的情况下演奏完一首乐曲甚至一个乐句的。如果非要按另外一种方式演奏，演绎者就成了机器人。当他们演奏时，他们不可避免地要按自己的方式演奏。这样做无须曲解作曲家的意图，他们只不过是用自己的音调“读”乐谱。

但是，所以出现不同的演绎方式还有一些更深刻的原因。如果两个第一流的指挥都在演绎勃拉姆斯的交响

乐，他们演绎的效果在不背离勃拉姆斯原意图的情况下无疑也不会相同。考虑一下这为什么是对的也许是有趣的。

以当代两位最杰出的指挥托斯卡尼尼和库塞维茨基为例。他们的个性完全不同——他们想的也不同，以不同的方式表达对事物的感情，生活的哲学也不同。因此，他们对同样的一些音符有不同的演绎是完全可以预料到的。

那位意大利指挥(托斯卡尼尼)具有古典主义者的性格。一定程度的超然是古典主义者不可缺少的。人们对他的初次印象是好奇的——托斯卡尼尼好像根本没有做什么。只有当人们听过一阵之后才开始感到一种蕴藏于艺术之中的艺术。他像对待物体那样对待音乐。好像它存在于舞台之后，我们在那里可以尽情地思考它，对它有一种奇妙的超然感。然而它一直是音乐，是所有艺术中最激情的。托斯卡尼尼强调的总是协调、整体的结构；从来不是细节或各别的小节。音乐为自己的目的运动着、生活着，而我们能够沉思这样生活着的音乐是幸运的。

另一方面，那位俄国指挥(库塞维茨基)则是属于浪漫主义的。他把自己的全部身心都溶化到了他所演绎的音乐中。他很少进行计算。他具有演绎真正的浪漫主义者所应具有的火焰、热情、戏剧性想像力和美感。对库塞维茨基来说每一首杰作都是一个战场，在这个战场上他指挥着一场大战，这场战斗的结果必然是人类的精神

最终取得胜利。当他“进入情绪”时，其效果是压倒一切的。

当这两位个性完全不同的人把他们的天才运用到勃拉姆斯的同一首交响曲上的时候，产生的结果必然不同。这位地道的德国作曲家的作品被一位俄国人和一位意大利人演绎的例子很有典型性。他们俩中的任何一个都不大可能使自己的乐队产生德国人认为是“真正德国的”音响效果。在那位俄国人的手里，演奏勃拉姆斯作品的乐队会发出一种不容怀疑的光彩，在曲结前，交响曲本身所包含的每一丁点浪漫的戏剧成分都会被充分发掘出来。那位意大利指挥则会强调勃拉姆斯作品中的古典结构的一面，那些旋律线将受到最纯正的抒情风格的渲染。如你所看到的，两种情况都只是一个强调问题。你可能会认为这两个人都不是勃拉姆斯交响曲的完美演绎者。然而问题并不在于此。问题在于，为了明智地聆听，你必须能辩认指挥在再创造该作品的那一瞬间确切地对作品做了什么。

换言之，当你在听一场演出时，你必须更好地意识到演绎者在其中所起的作用。为此，必须做到两件事：作为一种参考依据，对该作曲家的作品风格多少要有一个正确的概念；能够感觉到演绎者在自己的个性范围之内以何种程度再现这种风格。不管我们距离达到这种欣赏的理想要求有多远，我们必须永远把它当做一个努力目标。

到此为止，在这整个过程中聆听者的作用的重要性

一定是很清楚的了。只有针对明智的听众，作曲家及其演绎者共同的努力才有意义。这说明了聆听者所应承担的责任。但是在一个人能理解音乐之前，他必须真正喜欢它。对作曲家和演绎者来说，他们最希望的是有一批全神贯注的听众。弗吉尔·汤姆逊有一次曾把理想听众描述成“拼命鼓掌的人”。毫无疑问，他这个玩笑是指只有当聆听者把自己全部投入到音乐中去，对音乐或是作曲家来说才是最重要的。

全部投入音乐意味着要扩大自己的趣味，只喜欢传统类型的音乐是不够的。趣味像灵敏度一样，在某种程度上是天生的，但这两者都可以通过明智的练习得到发展。这就是说对各个时期各种流派的、新的和旧的、保守的和现代的音乐都要听。这意味着尽可能不带偏见地聆听。

要严肃地对待自己作为聆听者的责任。我们所有的人，不管是专业音乐工作者还是外行，都一直在竭力加深我们对音乐这门艺术的理解。不管你如何称自己为一个谦虚的聆听者，你也不例外。既然听众的联合反应最能深刻地影响作曲和演绎的艺术，说音乐的未来是掌握在听众手里也许是有道理的。

在有生气勃勃的听众的情况下，音乐才能真正地生气勃勃。全神贯注地听、有意识地听、用自己全部的智慧听是对我们推进这门人类光辉的艺术的最起码的要求。

附　录　1

典型的变奏程式

1、和声变奏：





a、按原样保留旋律，但伴奏的和声完全改变了：





b、保留旋律和原来的和弦型的伴奏，但织体丰富

了：





c、旋律的一切痕迹都消失了，只留下基本的和声轮廓（在《啊！你情愿，奥古斯汀》中，只包含两个和弦——主和弦与属和弦）：





d、和弦轮廓本身改变了。与其说是主题的变奏更不如说是主题的伴奏和弦的变奏：





2、旋律变奏：

a、旋律本身改变了。保留外部轮廓，但线条更华丽了。这种类型的变奏是根据下列基本音乐概念，即如果旋律是从C到D，也可以通过升C到D（C—#C—D）而无需对线条作任何实质性的改动：





b、第二种旋律类型与上述的正相反——集中于最必要的音符使旋律线条不像原来的那样华丽。换言之，如果原来的主题是由C到升C到D，线条可以直接由C到D：





c、保留主题，但主题的位置变了：由上到下或由下到上或到中间部分：





3、节奏变奏：

a、所有的节奏变奏都可以归纳在节奏变化这个名称之下。例如：如果把 Ach! du liebe Augustin 的四三拍圆舞曲的特性改为快速的四四拍，主题的性质就会完全改变：





4 对位变奏：

a、一种简单的对位变奏是给原来的主题加一个新的主题，在把原有主题保留在陪衬地位的同时强调新的主题：



b、第二种更微妙的手法是从原有主题中抽出一个分句，并加以对位处理。聆听者很难听清楚这种类型，除非这片断的偏离从一开始就很清晰：





5、上述类型的各种组合：

附 录 2

对 位 手 法

1、模仿(巴赫—— ♭e 小调赋格，平均律钢琴曲集第一

卷）



2、卡农（轮廓）（巴赫——Erschienen ist der herrliche Tag）



3、转位（贝多芬——钢琴奏鸣曲，作品 110 号）



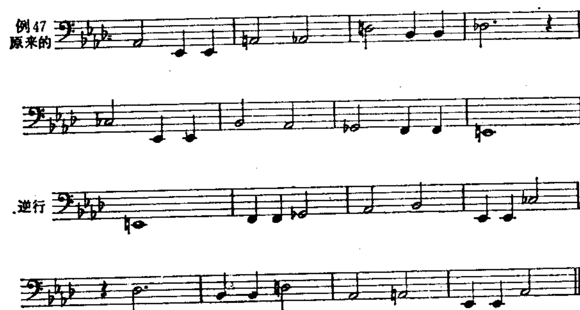
4、增值（巴赫——c 小调赋格，平均律钢琴曲集第二卷）



5、减值（诙谑曲——f 小调交响曲——沃恩·威廉斯）



6、逆行（为钢琴写的帕萨卡里亚舞曲——科普兰）



7、转位逆行（弦乐四重奏第 3 号——勋伯格）

十二音音列

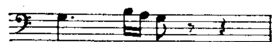


附 录 3

贝多芬《黎明奏鸣曲》(作品53号)的分析

像我将要做的这番分析肯定不会令人满意，因为我们听不到那些音符的声音。我这样做的假定也许没有根据，即读者可以获得这份乐谱或者这张唱片。

选这首奏鸣曲说明曲式的好处之一是，第一和第二主题之间具有显明的对比。如果只从旋律的角度考虑，第一主题很难说是一个主题。它是由三个独立的小部分构成的，产生一种悬而未决的和神秘的气氛。形成这种效果的是以反复的八分音符构成的基本节奏，可以把它作为第一要素。第二要素是相当天真无邪的：


谁也不会怀疑此后它将在展开部起作用。下列第三个小片断  也是如此：

头四个小节立即在一个音之下反复，并不停地冲向G的延长记号（第13小节）。现在一切又重新开始，显著的区别在于开始时反复的八分音符分裂为十六分音符并在调性上稍微有些改变。这种反复的重要目的就是使基本的主题素材在聆听者的意识中牢牢扎根。这次没有

延长记号；音乐通过一系列地延长，不知不觉地进入过门（第23小节）。人们在这里找到的不是旋律而是急奏和琶音——所谓过渡。即使你过去从未听过这首奏鸣曲，从素材的性质也可以清楚地看出乐曲正在从第一素材组进行到第二素材组。

这段过渡完成得非常高超！音乐好像慢了下来，以便开始性质完全不同的第二主题（第35小节）。缓慢进行的、持续的和弦产生了一种赞美诗般的、几乎是虔诚的宁静与舒畅的感觉。这些持续和弦马上反复一次（第43小节），和弦上面加了一支华丽的旋律线条。(尽管所有的乐曲通常都有大量的反复，但很少有严格的按字面意义的反复，多半是变化了的乐段的反复。)

编织在持续和弦上的外加的华丽旋律为回复第一过渡乐段更多的音型特征提供了借口（第50小节）。这对我们分析者来说是个最为难的时刻，因为对这形式有着不同的解释。很明显，这一新的过渡是下列两种情况中的一种：或者说它是b的第二部份，对这一点人们不愿意接受，因为它和b的第一部份的性质太不一样了；或者说它是通往c的第二个过门，这又不太可能，因为它的性质太复杂了。这就是作曲家走运的地方，作曲家从来没有必要为自己所创造的形式提供明确的理由，如果最终的结果是合乎逻辑的话。可是倒霉的理论家如果想把这形式解释清楚，不下定决心就很难做到。因此我选择了第一种解释，宁愿把这个长的过渡乐段看成是一种通往结束主题的b—2。

c，或结束乐段（第 74 小节），比其它乐段短，更接近于歌式的第二主题。而不是不安定的第一主题。它起到使情绪回复平静的作用，从而加强了结束感，同时为展开部开头第一组素材的再进入铺平道路。

这就是如实发生的情况。作曲家所做的第一件事就是提醒你他是从哪里开始的——可以说给你一个参考点。你还没弄清楚，贝多芬又走了！事实上，这个展开部既不太长，也不太复杂。展开部只选择了前面所引用的两个片断和我称之为 b—2的乐段加以发展。没有涉及那赞美诗般的主题和结束主题，也没有涉及开头的反复的八分音符。但却有一种总的运动感和内在的激动，这种感觉渗透了整个第一乐章的大部分。

展开部分两部分。首先作曲家将前面所说的第一主题的两个片断加以并列（第 92 小节）；之后把重点集中到第一片断上，把原来的一个很小的分句发展成一个小的敏捷的抒情的部分。这直接导致了下一素材的发展—— b—2过渡的开始小节。在这个基础上音乐以连续的方式进行，通过大量转调才到达属音G。在这个属音上（第 142 小节），贝多芬回到了刚开始时的神秘感，以便在心理上为第一主题的返回做好准备。这个再过渡十分突出，因为在海顿和莫扎特的作品中都不可能找到能与它相比拟的东西。低音部神秘的轰鸣和逐渐增强的高潮是典型的贝多芬手法。

随着突然回到极弱，再现部开始了（第 156 小节）。这次反复几乎是严格的，除了很少的几处小变动之外，

大部分是原调性的再现。接着是两页半的尾声（第 249 小节）。几乎像展开部的第一段那样开始之后，进一步发展展开部所使用的两个片断，不过这次以稍微不同的方式加以并列。经过两个延长的和弦，到达赞歌式的主题，通过加入一个新的低音使它变得格外富有表情（第 284 小节）。好像不愿意离开这新找到的宁静的心情被那朝向结尾的猛烈冲刺破坏了。就这样完成了奏鸣曲的快板乐章。

中译者附志

艾伦·科普兰(Aaron Copland)为美国当代著名的作曲家、指挥家、钢琴家、讲演者和作者。他于1900年11月14日生在纽约的布鲁克林区。科普兰先后从名师魏金斯坦、艾德勒、戈尔德马克和布朗瑞学习钢琴和作曲，曾受聘于纽约新社会研究院和哈佛大学的伯克郡音乐中心。他一贯致力于开拓美国音乐并推广现代音乐。科普兰的许多乐曲具有典型的美国风格，散发着浓郁的美国乡土气息。他为民间芭蕾舞剧《处女地》、《小伙子比利》、《竞技表演》和《阿巴拉契亚山区的春天》谱写的音乐在美国都是脍炙人口的作品。他还写了许多其它管弦乐和室内乐作品，并对爵士乐和拉丁美洲音乐也颇有研究和建树，又曾为多部影片写过配乐。

《怎样欣赏音乐》是他所写有关音乐的一系列书籍中的一本。这本书通过分析音乐的各种要素和结构，深入浅出地叙述了有关音乐欣赏的一切必要知识，某些篇章内容超出了单纯音乐欣赏的范围，而具有学理性探讨价值，不仅对音乐爱好者，就是对大多数专业音乐工作者也可能具有一定的参考价值。

本书初版于1939年，后被译成多种文字。中译本所据的是1957年美国麦克劳—希尔图书公司的再版本。

Aaron Copland
What to Listen for in Music

本书根据 McGrew-Hill Book Co.纽约1957年版译出

怎样欣赏音乐
〔美〕艾伦·科普兰著
丁 少 良 译
叶 琼 芳 校
*
人 民 音 乐 出 版 社 出 版
(北京翠微路2号)
新华书店北京发行所发行
北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷
787×1092毫米 32开 110千文字 6.5印张
1984年12月北京第1版 1984年12月北京第1次印刷
印数：00,001—50,035册
书号：8026·4283 定价：0.78元



〔社科新书目 109-147〕

书　　号：8026·483[illegible]

定　　价：　0.78 元